رولان بارت

هسهسة اللغة

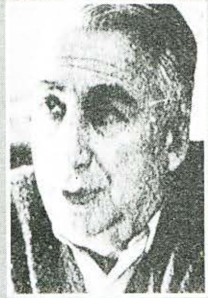
ترجمة: د.منذر عياشي

5

الأعمال الكاملة

مركز الإنماء الحضاري

رولان بارت



يعد رولان بارت (1915 - 1980) واحداً من أهم أعلام النقد، ليس في فرنسا فحسب، ولكن خارجها أيضاً. ولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة، يكمن في حساسيته الفنية مع قدرته العلمية الهائلة على أختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة وتجاوزها (علم الاجتماع، علم النفس الفلسفة، الانثولوجيا، الانثربولوجيا، اللسانيات، نظرية المعرفة) ثم التركيب بينها، والإفادة منها في إطار ما يسمى اليوم «تداخل العلوم».

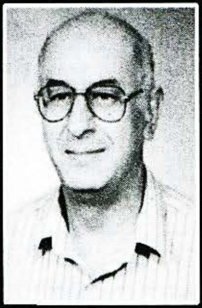
وإذا كان بارت قد بدأ النشر في الأربعينات من هذا القرن، فإنه لم يتوقف عن ذلك حتى الثمانينات، حين حانت وفاته في حادث سيارة. ويدل هذا أنه، على امتداد أربعين سنة على الأقل، قد مارس الكتابة النقدية، ويعتبر واحداً من منتجي الثقافة وصانعاً للمعرفة في هذا العصر.

وإنه لمن المفيد أيضاً أن نعرف أنه قضى فترات من حياته مدرساً في «تركيا»، و«رومانيا»، و«مصر»، وهذا يعني أنه احتك مباشرة بثقافات أمم عديدة، اضافت إلى ثقافته ومعارفه خبرة بعقائد المجتمعات التي عاش فيها، وأنماطها الحضارية، وأفكارها، وثقافاتها. ثم لن ننسى أن نضيف إلى هذا معايشته للحضارة اليابانية وما كتبه عنها.

عمل بارت في مركز البحث العلمي الفرنسي. وكان من انجازاته فيه جملة من الدراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم، أشرف عليها متابعة وتوجيهاً. كما عمل مديراً للدراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

وقد أشرف على ادارة معهد التدريب لمواد علم الاجتماع والرموز، والرسوم، والدلالات

د. منذر عياشي



يتصدى الدكتور منذر عياشي لمهمة جليلة تتمثل في مسعاه الحثيث لترجمة نصوص من مصادرها الحديثة، وخاصة الفرنسي منها. وقدم من هذه النصوص النقدية المترجمة بضعة أعمال عن الأسلوبية، وعلم الدلالة، ومفهوم الأدب، ثم هذه الأعمال لرولان بارت. وهو بذلك يؤسس لمرجعية علمية تتشكل مع ما يماثلها لتكون مكتبة نقدية للباحث العربي.

أحياناً تثار أسئلة وملاحظات تشبه تلك الأسئلة وتلك الملاحظات التي يطرحها الناس عن تكرار تحقيق مخطوطة من المخطوطات أو تكرار ترجمة عمل من الأعمال. ان الترجمة هي أولاً نقل من نوع خاص لنص أجنبي، وهذا النقل يتضمن فهم الناقل وتفسيره للأصل. ووجود ترجمتين أو أكثر يعني وجود فهمين وتفسيرين - أو أكثر - وهذا إثراء واضافة معرفية تزيد من ثقافة القارىء الذي لا يعرف النص الأصلي بلغته الأم. وإذا ما تعددت النقول والتفسيرات فإن القارىء سيجد ملامح متفاوتة تشير إلى الأصل وتقترب منه. كما حدث من قبل مع نقولات وتلخيصات أسلافنا لكتاب «أرسطو» في الشعر. وكما حدث في ترجمات معاصرينا لأعمال شكسبير وبحيرة لامارتين وغير ذلك من الأعمال. وكما فعل الغربيون في ترجمات المعلقات وألف ليلة وليلة، حيث تتكرر الترجمات ومن ثم تزداد المعارف من خلال تنوع التفسيرات والتأويلات ومحاولات اصطياد أنفاس النص الأصلي وملاحقة نبضاته.

هذه حيوية مشهودة في ترجمة (رولان بارت... بيير جيرو. جان إيف تادييه. تزفيتيان تودوروف. وغاستون باشلار..) هي مشروع منذر عياشي الذي يهدف أيضاً، بالاضافة إلى كتبه المؤلفة في اللسانيات، والأسلوبية، والنقد، إلى أن هناك مشروعاً فكرياً سيغني الثقافة العربية المعاصرة.

د. عبد الله محمد الغذامي

همسة اللغة

همسة اللغة

الناشر: مركز الإنماء الحضاري -حلب

الطبعة الأولى : 1999

التنضيد : دار كنعان (دمشق)

الإشراف الفني: لبنى حمد

تصميم الغلاف:

جمال الأبطح

CEC

مركز الانماء الحضاري

CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION

للدراسة والترجمة والنشر

رولان بارت

همسة اللغة

ترجمة
د. منذر عياشي

ROLAND BARTHES

Le bruissement De la langue

صدر هذا الكتاب
بالتعاون مع
وزارة الخارجية الفرنسية وقسم الخدمات الثقافية
في السفارة الفرنسية في سورية

Livre publié
En collaboration avec
Le Ministère français des Affaires Etrangères
Et les Services Culturels
de l'Ambassade de France en Syrie

EDITIONS DU SEUIL
1984 . Paris

مقدمة
المترجم

أوراق الماء وجسد الكتابة
القارىء

بقلم الدكتور : منذر عياشي

لقد ساد اعتقاد عند كل الشعوب، وفي ظل الأدبيات النقدية، أن الكاتب يكشف ثوابته وينضوي تحتها : أسلوباً، وقضايا، ومواقفَ، وأفكاراً، وصوراً، وبلاغةً، إلى أخره. وإذا كان هذا الاعتقاد السائد، يمتلك برهان صحته، ووجاهة صدقه، وحقيقة وجوده، فلأن الكاتب السائد، والرائج، والمباع، هو الذي يكرس ثوابته، بل ثوابت العرف، والتقاليد، والمؤسسات المفاهيمية التي تجعل القارئ والناقد، معاً، يتواصلان معه، وتُمَكّنهما من معرفته والتعامل مع مكتوبه بوضوح، وبصيرة، ومن غير لبس أو غموض. وما أيسر أن ينزع القارئ، في هذه الحالة، عن الكاتب ورقة التوت التي تستره!!

بيد أن هذا الأمر لم يعد سائداً. فثمة كتّابٌ أقدموا، بجرأة كبيرة، على كسر هذا المعيار، وانتهاك هذا العقد المقدس، وخرق هذا الاعتقاد. ولقد تمردوا على قيم المألوف، والاستهلاك، والسلعة، والسوق. واستبدلت الكتابة عندهم بالماء أوراقها، فغدا جسدها قطراً عليه تتسج كل حكاياتها. وصارت صورة تقول نفسها لذةً، ومتعةً، وشهوةً -إذ من الماء يخرج كل شيء حيّ- بعد أن كانت صورة يعكسها الواقع وينتجها بكل قيمه، وشروطه، وضوابطه، ولغته التواصلية، والنفعية، والجرداء، وإن هؤلاء الكتاب، إذ فعلوا ذلك، فقد أبطلوا هذا الاعتقاد، ودخلوا مناطق من الممكن والمحتمل، تخلّقت الكتابة فيها خلقاً آخر.

وإزاء هذا، لم يعد من المستطاع، إذ نتحدث عن هذا النفر من الكتّاب، أن نتحدث عن ثوابت ينضوون تحتها، ويقنعون بها، ويستلهمون معينها، ويستهلكون زادها. كما لم يعد من المستطاع أن نتحدث عن كتابة مستكينة، وواطئة، ومفضوضة البكارة، أي عن كتابة تكاد تكون موجودة في عقل قارئها ومعارفه قبل أن تكون موجودة في كتابة كاتبها وبعد كتابة كاتبها. ونحن إذ نقول هذا، فلأن الكتابة أصبحت كينونة مستقلة، فهي لا تخضع في وجودها إلى وجود قارئها وشروطه، ولا حتى إلى وجود كاتبها ومحيطه. إنها كتابة حرة.. فلوت.. جموح. وهي لأنها كذلك، فقد انتفت عنها تبعيتها مزاجاً، وأيديولوجية، وواقعية، وصارت، بسبب ما هي فيه من حرية، قادرة على تأسيس نفسها ووجودها في المباغتة، والمغايرة، والتحولات. وإنها، لما كان لها ما أرادت، فقد توطنت في كهوف الأزمنة غير المعروفة، ورحم الأمكنة غير المرتادة.

إن الكتابة، عند رولان بارت، جسد جعل من الماء أوراقه. ولذا، فهي ثرة، وعذبة، ومولد حياة. وإنها، في أسٌ تكوينها، لتقوم على نقيض العقد المكرس، والمؤسَّس، والمقدس بين المرسل والمتلقّي. وعبثاً أن يحاول المرءُ البحثَ عنها في الذاكرة الجماعية، أو في ذاكرة التلقي الثقافية. وإذا كان هذا هو عين المستحيل فيها، فإن الوقوف عليها لحظة تسجيلها، ونسبها إلى آنيتها بغية تحديد حدوثها، ليعد أيضاً مستحيلاً آخر. وما كان هذا هكذا إلا لأنها ليست وليدة الماضي الذي انقضى، ولا هي وليدة الحاضر الذي لا يدوم، ثم لا يلبث أن ينقضي.

إن الكتابة، عند رولان بارت، صيرورة. ولذا، فإن مكتوبها لا يقف بنفسه ارتحالاً، وتغيُّراً، ومآلاً. وإنا لنراه، بعد أن نذوق عُسَيْلته، ينتظرنا غداً، ويتجاوزنا إلى ما لم يأت ويظل أبعد من انتظارنا. وبقول آخر، إنها وعد يعيش في هواجسنا المحمومة. وهذا ما يجعلها هناك، مع إحساسنا بوجودها هنا. ولقد تثير فينا، بعد هذا وذلك، تطلُّعنا إليها وترقُّبنا لظهورها، مع امتلاكنا لمكتوبها، وأما تفسيرنا لهذا الأمر، فلأنها من حيث هي كتابة، لا تقوم في الكتاب وتعد شيئاً آخر غير الكتاب. فنحن إذا كنا، في أي لحظة نشاء، نستطيع أن نشتري الكتاب وأن نقتنيه، فنضعه في مكتبتنا الخاصة أو العامة، ونوسّده فوق الرفوف، أو نقلبه بأيدينا، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نشتري الكتابة أو نقتنيها. إذ شتان شتان بين الكتابة والكتاب. ومن هنا نفهم لماذا خرجت هذه الكتابة عن قيم السوق والاستهلاك، واستعصت على النفعية التبادلية وعقل البدائل البلاغية.

وأما لماذا كانت الكتابة صيرورة عند بارت، فلأنها نشاط في حيّز القراءة يقوم. وإنها إذ تكون كذلك، فإنها تختلف في مصائرها عن الكتابة التي في حيز الكتاب تقوم. ولكي يكون كلامنا هذا بياناً، فقد لزم أن نعلم أننا إزاء كائنين لا يستويان خلقاً. فالكتابة لا تأخذ حقيقتها من كونها كتاباً مسطوراً، ولكن من كونها قراءةً تجعل المكتوب منشوراً.، وإنها لو لم تكن كذلك، لكانت كلاماً يرتدّ به تمامه إلى زواله، ويعود به اكتماله إلى فنائه. ولما لم تكن الكتابة كلاماً، أي كتاباً مسطوراً، فقد كانت دالاً مفارقاً لدالّ الكلام بما تحدثه القراءة فيها.

وإذا كان الأمر، يعد من الخصائص البارزة لكائن الكتابة عند بارت، فإننا لنجد أنفسنا، من أجل إضاءة حقائق أخرى، مضطرين إلى أن نحيل إلى مقالة هامة وضعها بارت نفسه في كتابه هذا، وهي بعنوان: «عن القراءة». ولعل قراءتها، أو إعادة قراءتها، هي التي تمدّنا بمفاتيح سرّ الكتابة البارتية. إلا أن هذه الإحالة لا تغني، ويجب أن لا تغني عن قراءة كتابه الموسوم: «هسهسة اللغة». فهو كتاب تأسست الكتابة فيه بوصفها نشاطاً في حيّز القراءة.

1

من العلم إلى الأدب

من العلم
إلى الأدب

1

«لا يستطيع الإنسان أن يتكلم عن فكره من غير أن يفكر بكلامه»

بونالد

توجد لدى الجامعات الفرنسية قائمة رسمية بالعلوم الاجتماعية والإنسانية. وإذ تشكل هذه موضوع التعليم المعترف به، فإنها تحدد على نحو ما تخصص الشهادات التي تمنحها: إنك تستطيع أن تكون دكتورا في علم الجمال، وفي علم النفس، وفي علم الاجتماع، ولكنك لن تستطيع أن تكون كذلك في علم الشعارات، أو في علم الدلالة، أو في علم الضحية. وهكذا، فإن المؤسسة تحدد مباشرة طبيعة المعرفة الإنسانية. وتفرض كذلك طرق تقسيمها وتصنيفها. وإنها لتفعل هذا تماما كما تفعله اللغة «بأبوابها الإجبارية» (وليس فقط بممنوعاتها). ولقد يعني هذا أنها تجبر المرء أن يفكر بطريقة ما، وليس بطريقة أخرى. وبقول آخر، فإن الأمر الذي يحدد العلم (نصطلح من الآن

فصاعداً أن هذه الكلمة تعني هنا مجموع العلوم الاجتماعية والإنسانية) ليس مضمونه (فهذا غالباً ما يكون سيّئ التحديد وقابلاً للتغير)، ولا منهجه (المنهج يتغير من علم إلى آخر: ما هو المشترك مثلاً بين علم التاريخ وعلم النفس التجريبي؟)، ولا أخلاقه (فالجد والدقة ليسا ملكية للعلم)، ولا عالمه الإيصالي (فالعلم يطبع في الكتب ككل الأشياء المتبقية)، ولكن لنقل إنه يحدد بمكانته، أي بتعيينه الاجتماعي: فموضوع العلم هو كل مادة يحكم المجتمع بأنها أهل لنقلها. وبكلمة واحدة، فإن العلم هو ما يُتعلم.

إن للأدب كل السمات الثانوية. ولقد يعني هذا أن له صفات لاتحدده. فمضامينه هي عين مضامين العلم. ولا توجد، بكل تأكيد، مادة علمية واحدة لم يعالجها الأدب العالمي في لحظة من اللحظات: إن عالم العمل هو عالم كامل حيث تأخذ كل المعرفة (الاجتماعية، والنفسية، والتاريخية) مكانها. ولما كان كذلك، فقد كان للأدب بالنسبة إلينا هذه العظمة التي تتجلى في نشأة الوحدة الكونية، والتي كان يتمتع بها الإغريقيون القدماء، غير أن الحالة التجزيئية لعلومنا تمنعها عنا اليوم. وإضافة إلى هذا، فإن الأدب منهجي كما هو العلم، وله برامجه في البحث، وإن هذه البرامج لتتغير بحسب المدارس والعصور (كما هو الأمر على كل حال بالنسبة إلى برامج العلم). كما أن له قواعد في الاستقصاء، وله في بعض الأحيان مزاعمه التجريبية. وكذلك، فإن للأدب أخلاقه كما للعلم أخلاقه. وإن هذا ليظهر، على نحو ما، في استخلاصه قواعد صناعته من الصورة التي يعطيها لنفسه عن كائنه. وإنه ليخضع، في النتيجة، مشاريعه إلى نوع من الفكر المطلق.

ثمة سمة أخيرة توحد بين العلم والأدب، ولكن هذه السمة تميز

بينهما أيضا بشكل أكثر تأكيدا من أي فارق آخر: العلم والأدب، كلاهما خطاب (وهذا ما تعبر عنه فكرة العقل القديم)، ولكن اللغة إذ تكون الواحد والآخر، العلم والأدب، فإنها لا تنهض بهما، أو إذا كنا نفضل، فإنها لا تفصح عنهما بالطريقة نفسها. وإنه ليكون من مصلحة المرء، والحال كذلك، أن يجعلها شفافة وحيادية قدر الإمكان، وأن يخضعها للمادة العلمية (العمليات، والفرضيات، والنتائج) التي يقال إنها توجد خارج اللغة وتسبقها: توجد من جهة أولى مضامين الرسالة العلمية، وهذه تعد كلا واحدا. ويوجد من جهة أخرى الشكل اللغوي المكلف بالتعبير عن هذه المضامين، والتي هي لا شيء. وليس من قبيل المصادفة، بدءا من القرن السادس عشر، إذا كان الانطلاق المزدوج للتجريبية والعقلانية وللبدهية الدينية (مع الإصلاح)، أي للفكر العلمي (بالمعنى الواسع للكلمة)، قد توافق مع انحسار لاستقلالية اللغة، أي اللغة التي ترفعت إلى مرتبة الأداة أو «الأسلوب الجميل»، بينما تقاسمت الثقافة الإنسانية، في القرون الوسطى، تحت مظلة الأنواع السبعة، أسرار الكلام وأسرار الطبيعة بالتساوي.

أما بالنسبة إلى الأدب، أو على الأقل بالنسبة إلى المذهب الكلاسيكي والإنسانوي، فإن اللغة لم يعد في وسعها أن تكون الأداة المريحة أو الزينة الفاخرة «لواقع» اجتماعي، عاطفي أو شعري يسبقها. فقد أخذت على عاتقها، استطرادا أن تعبر عنه بشرط أن تخضع إلى بعض القواعد الأسلوبية: اللغة هي كائن الأدب، وهي عالمه أيضا: إن الأدب كله قائم في فعل الكتاب، وليس في فعل «التفكير»، و«الرسم»، و«الإحساس». وكما يرى جاكبسون من منظر تقني، فإن «الشعري» (أي الأدبي)، ليشير إلى هذا النموذج من نماذج الرسالة، والذي يتخذ من شكله الخاص وليس من مضامينه موضوعا له. وأما من منظور أخلاقي، فإن الأدب يتابع، من خلال المعبر اللغوي وحده،

زلـزال المتصـورات الأسـاسـية لثقافتنـا، وعلـى رأس كـل ذلـك تصـور «الواقـع». وأمـا مـن منظـور سياسـي، فقـد كـان الأدب ثوريـاً، وذلـك بالإفصـاح والإعـلان بأنـه لا توجـد لغـة بريئـة، وبممارسـة مـا يمكـن أن يُسـمى أيضـاً «اللغـة الكاملـة». وهكـذا، فـإن الأدب يجـد نفسـه اليـوم وحيـداً فـي حمـل المسـؤولية الكاملـة للغـة. والسـبب لأن العلـم إذا كـان محتاجاً إلى اللغة كما هو أكيد، فإنه لا يكون في اللغة كما يكون الأدب فيها. فالعلم يتم بالتعليم، أي بقوله وبعرضه، بينما الأدب، فإنه يتحقق إنجازاً أكثر مما يتحقق نقـلاً (فمـا يُـدرس هـو تاريخـه فقـط). ثـم إن العلم يُنطق بـه، بينمـا الأدب فينكتب. وهكـذا يقـود الصـوت أحدهمـا، بينما يتبع الآخر اليد. ولقد يعني هذا أنه خلف الواحد منهما والآخـر لا يقوم الجسد نفسه، ولا الرغبة نفسها.

وإذا انصب التعارض جوهرياً بين العلم والأدب على شكل معين من أشكال التعامل مع اللغـة، فتتوارى هنـا ويُضطلـع بهـا هنـاك، فإنـه سيكون شديد الأهمية بالنسبة إلى البنيوية. وبكل تأكيد، لقد فُرضت هذه الكلمة من الخارج. غير أنها تغطـي حاليـاً مشـاريع متنوعـة جـداً، فتكون في بعض المرات متباعدة، وتكون في بعضها الآخر متعادية. ولا يوجد أحد يستطيع أن يدعي الحق بأنـه يتكلم باسـمها. وحتـى كـاتب هـذه السـطور لا يزعـم فيـها ذلـك. إنـه يـأخذ فقـط مـن «البنيويـة الحالية» صورتها الأكثر خصوصية، والأكثر ملاءمة فـي النتيجـة. كمـا يفـهم مـن هـذا الاسـم طريقـة لتحليـل الأعمـال الثقافيـة، بشـرط أن تستلهم مـن المنـاهج اللسـانية الحاليـة. ولقـد يعنـي هـذا أن البنيويـة نفسـها، بوصفـها ناتجـاً عـن نمـوذج لسـاني، تجـد فـي الأدب الـذي هـو عمل لغوي، موضوعـاً أكثر قرابـة: إنـه التجـانس مـع الـذات، ولا تنفـي هـذه المصادفـة بعـض الحيرة، بـل لا تنفـي بعـض التمـزق. وإن الأمـر ليتعلـق بالبنيويـة. فـهي إمـا تريـد أن تحتفـظ بـالبعد العلمـي مـع

موضوعها، وإما أن تقبل، على العكس من ذلك، أن تجازف بالتحليل الذي تحمله، فتضيعه في لا نهائية اللغة التي يشكل الأدب اليوم ممرها. وبكلمة واحدة نقول، إن الأمر يتعلق بالبنيوية تبعاً إذا كانت البنيوية تريد أن تكون علماً أو أن تكون كتابة.

إن البنيوية، بوصفها علماً، تجد نفسها قائمة في كل مستويات العمل الأدبي. فهي تكون أولاً في مستوى المضامين، أو بشكل أدق في مستوى شكل المضامين. وما كان ذلك كذلك إلا لأنها تريد أن تقيم «لغة» الحكايات المروية، ومفاصلها، ووحدتها، والمنطلق الذي يربط بعضها ببعض. وباختصار إنها تريد أن تقيم الأسطورة العامة التي يساهم فيها كل عمل أدبي. وأما على مستوى أشكال الخطاب، فإن البنيوية، بفضل منهجها، تركز انتباهاً خاصاً على التصنيفات، وعلى الأنظمة، وعلى الترتيب. وإن التصنيف ليكون هو هدفها الجوهري، أو نموذجها التوزيعي، الذي وُضِعَ قدرياً بوساطة كل العمل الإنساني، سواء كان مؤسسة أم كتاباً. والسبب لأنه لا توجد ثقافة من غير تصنيف. وما دام الحال هكذا، فإن للخطاب، أو لمجموع الكلمات التي تشكل كياناً أعلى من الجملة، أشكالاً من التنظيم. وإن هذا التنظيم ليعد هو أيضاً تصنيفاً. ألا إنه لتصنيف دال. وفيما يخص هذه النقطة، فإن للبنيوية جَدّاً مدهشاً، لم يُقَدَّر دوره التاريخي حق قدره. أو كان فاقداً للثقة لأسباب أيديولوجية: هذا الجد هو البلاغة. فهذه عبارة عن جهد ثقافة كاملة، يهدف إلى تحليل أشكال الكلام، وتصنيفها، وجعل عالم اللغة مفهوماً. وإذا جئنا أخيراً إلى مستوى الكلمات، فسنجد أن الجملة لا تملك فقط معنى حرفياً وذاتياً. وإنما هي محشوة بالمعاني الإضافية. وبما إن الكلمة «أدبي» هي في الوقت نفسه مرجع ثقافي، ونموذج بلاغي، وغموض تعبيري إرادي، ووحدة بسيطة للدلالة الذاتية، فإنها تكون عميقة بوصفها حيزاً. وإن هذا

الحيز ليكون هو حقل التحليل البنيوي نفسه، والذي يرى أن مشروعه أكثر اتساعاً من مشروع الأسلوبيات القديمة، والمؤسسة كلها على فكرة مغلوطة «للتعبيرية». وإذا أخذنا كل هذه المستويات، مستوى المحاجة، ومستوى الخطاب، ومستوى الكلمات، فسنجد أن العمل الأدبي يبسط للبنيوية صورة لبنية متماثلة (تميل الأبحاث الحالية إلى إثبات ذلك) مع بنية اللغة نفسها. وبما أن البنيوية ناتجة عن اللسانيات، فإنها تجد في الأدب موضوعاً ناتجاً عن اللغة. وإذا كان هذا هكذا، فإننا نفهم أن البنيوية تستطيع أن ترغب في تأسيس علم للأدب، أو في تأسيس لسانيات للخطاب بصورة أدق. ويكون موضوع هذا العلم «لغة» الأشكال الأدبية، أي الأشكال التي تم الوقوف عليها في مستويات عديدة. ويعد هذا الأمر مشروعاً جديداً جداً، لأن الأدب حتى الآن لم يقارب علمياً إلا مقاربة هامشية للغاية. وقد قام بهذا تاريخ الأعمال والمؤلفين، أو قامت به المدارس، أو مدارس النصوص (فقه اللغة).

ومهما كان هذا المشروع جديداً، فإنه مع ذلك لا يُرضي، أو هو لا يكفي على الأقل. ذلك لأنه يترك المعضلة التي تكلمنا عنها في البداية كاملة. وهي معضلة أوحى بها مجازاً التعارض بين العلم والأدب، بما إن الأدب يضطلع بلغته الخاصة -تحت اسم الكتابة- وأن الكتابة تراوغها، وهي تتظاهر بأنها أداة محضة. وباختصار، فإن البنيوية لن تكون سوى علم آخر (ففي كل قرن تلد بعض العلوم، ويكون بعضها عابراً). فإذا لم تتوصل البنيوية إلى أن تضع في قلب مشروعها هدم اللغة العلمية، أي بإيجاز إذا لم تتوصل إلى «كتابة نفسها»، فكيف لا يقوم الشك في اللغة التي تعنيها في معرفة اللغة؟ ومن هنا، فإن الإطالة المنطقية للبنيوية لا تستطيع إلا أن تتصل بالأدب، ليس بوصفه موضوعاً للتحليل، ولكن بوصفه نشاطاً كتابياً، كما لا تستطيع إلا أن تزيل التمييز الناتج عن المنطق والذي يجعل من

العمل «لغة – موضوعاً»، ومن العلم «لغة – واصفة». وأخيراً، فإنها لا تستطيع بقاء إلا إذا غامرت بالامتياز الموهوم الذي علّقه العلم بخصوصية اللغة المُسْتَعْبَدة.

لا يبقى أمام البنيوي إذن سوى أن يتحول إلى كاتب. وليس ذلك لكي يعلّم أو لكي يمارس «الأسلوب الجميل»، ولكن لكي يعثر ثانية على القضايا التي تحرق كل تعبير إذا لم يُغَلِّق نفسه بغيم يصطنع أوهاماً واقعية، تجعل من اللغة وسيطاً للفكر. ويشترط هذا التحول – يجب الاعتراف أنه مقبول نظرياً– عدداً من التوضيحات أو الاعترافات. ونستطيع، بادئ ذي بدء، أن نقول ما عاد يمكن التفكير في الذاتية والموضوعية –أو إذا كنا نفضل، فيمكننا أن نقول ما عاد يمكن التفكير مكان الفاعل في عمله– وذلك كما كان حال العلم التجريبي في أوج أزمنته. فالموضوعية والدقة إنما هي صفات العالم، ونحن لا نزال نوجع الرأس بها. وهذه الصفات هي صفات تحضيرية بشكل أساسي، وضرورية في لحظة العمل. وما دمنا نقول هذا، فلا يوجد أي سبب للشك فيها أو للتخلي عنها. ولكن لا يمكن نقل هذه الصفات إلى الخطاب إلا عن طريق المراوغة، أو بوساطة إجراء كنائي محض يخلط الحذر بأثره الاستدلالي. ألا وإن كل تعبير يفترض وجود فاعله الخاص. فهذا الفاعل يعبر في الظاهر بشكل مباشر وهو يقول «أنا»، أو هو يعبر بشكل غير مباشر مشيراً إلى نفسه بالضمير «هو»، أو بلا شيء، لاجئاً في ذلك إلى أشكال تعبيرية غير شخصية. ونلاحظ أن المقصود هنا هو خِدَعٌ قاعدية محضة. وإنها لخدع تغير فقط الأشكال التي يتكون الفاعل بها في الخطاب، أي الأشكال التي يعطي بها نفسه للآخرين مسرحياً أو خيالياً. ونجد أن الشكل الأكثر نزوية من هذه الأشكال هو الشكل السالب. وإنه لشكل يُمارس في الخطاب العلمي تحديداً وعادياً، وبه يُقصي العالم نفسه. فشاغله في

ذلك هو الموضوعية. وهكذا فإن ما هو شخصي لن يكون أبداً مع ذلك سوى «الشخص» (النفسي، والانفعالي، وصاحب السيرة). أما الفاعل، فلن يُقصي أبداً. بل ثمة ما هو أكثر من ذلك. إن هذا الفاعل ليمتلئ، إذا جاز القول، بكل الإقصاء الذي يفرضه على شخصه بعلانية مدهشة. وهكذا تبدو الموضوعية، على نحو من الأنحاء، متخيلاً كأي متخيل آخر. ولكي نقول حقاً، فإن تعقيداً استنباطياً جذرياً للخطاب العلمي (فيما يخص العلوم الإنسانية، فإنه يتم الاتفاق عليه، أما فيما يخص العلوم الأخرى، فقد بات مكتسباً قبلياً بشكل واسع) يستطيع أن يجنب العلم مخاطر المتخيل إلا إذا قبل العلم، طبعاً، أن يمارس هذا المتخيل بمعرفة كاملة. وهي معرفة لا يمكن الوصول إليها إلا بالكتابة. فالكتابة وحدها تمتلك الحظ في إقصاء سوء النية التي تتعلق بكل لغة يصار إلى تجاهلها.

تنفِّذ الكتابة اللغة في كليتها. وهذه هي أول مقاربة لتعريفها. وإن اللجوء إلى الخطاب العلمي بوصفه أداة للفكر، يعني طرح مسلمة مفادها أنه توجد حالة حيادية للغة، يُشتق منها عدد كبير من الانزياحات والمحسنات، كما يُشتق منها عدد من اللغات الخاصة، مثل اللغة الأدبية أو اللغة الشعرية، وإننا لنعتقد أن هذه الحالة الحيادية ستكون هي شُرْعَة المرجع لكل اللغات «المنحرفة»، والتي لن تمثل سوى الشُرَع التحتية (sous - codes). وإن الخطاب العلمي إذ يتطابق مع هذه الشُرْعَة المرجعية، والتي تعد أسَّ كل معيارية، فإنه يستأثر بسلطة من واجب الكتابة أن تعترض عليها تحديداً. وما كان ذلك كذلك إلا لأن مفهوم «الكتابة» يتطلب بالفعل الفكرة التي تقول إن اللغة نظام واسع، ولا تُفضَّل فيه أي شُرْعَة على أخرى، أو لا توجد فيه أي شُرْعَة مركزية. وإن الأقسام لتقوم فيه على علاقة «تراتبية متموجة». ومن هنا، فإن الخطاب العلمي يعتقد أنه يمثل شرعة عليا، بينما تريد

الكتابة أن تمثل شرعة كلية، تتضمن قواها التفكيكية الخاصة. وينتج عن هذا أن الكتابة وحدها تستطيع أن تحطم الصورة اللاهوتية التي يفرضها العلم. فهي ترفض الإرهاب الأبوي الذي تشيعه «الحقيقة» الطغيانية المتمثلة في المضامين وفي المحاجات، كما أنها تفتح أمام البحث الحيز الكامل للغة، مع مالها من تمرد منطقي وخلط في شرعها، ومع ما فيها من انزلاقات، وحوارات، ومحاكاة ساخرة. ولذا، فإن الكتابة وحدها تستطيع أن تعارض اطمئنان العالِم -ما دام «يعبِّر» عن علمه- بما سماه لوتريامون «تواضع» الكاتب.

يوجد أخيراً، ما بين العلم والكتابة، هامش ثالث، يجب على العلم أن يسير فيه: إنه هامش اللذة. ففي حضارة كاملة يقيمها التوحيد على فكرة الخطيئة، حيث تكون كل القيم انتاجاً للجهد، نجد أن هذه الكلمة تقرع قرعاً سيئاً: إن لها شيئاً خفيفاً، ومبتذلاً، وجزئياً. وقد كان كوليردج يقول: «إن الشعر هو نوع من التأليف الذي يتناقض مع الأعمال العلمية من حيث الهدف، وذلك لموضوعه المباشر ولذته، ولكن ليس لحقيقته».

هذا الإعلان هو إعلان غامض، والسبب لأنه إذا كان يضطلع بالطبيعة الغزلية للقصيدة على نحو من الأنحاء (وللأدب)، فإنه يوكل إليها مقاطعة محجوزة أو محروسة، ومتميزة من الأرض العامة للحقيقة. ومع ذلك، فإن اللذة -نحن نقبل هذا بصورة أفضل اليوم- تتطلب تجربة أكثر سعة، وأكثر دلالة من مجرد إرضاء «الذوق». غير أن لذة اللغة لم تكن قط موضوع تقدير جدي. أما البلاغة القديمة، فقد كان عندها، على طريقتها، بعض الأفكار حول هذا الأمر. وقد تجلى ذلك في تأسيسها لجنس خاص من أجناس الخطاب، كُرِّس للعرض والإعجاب. ولكن الفن الكلاسيكي، غطى الإعجاب، وجعل منه علانية قانونية، وخص به كل القيود المتعلقة «بالطبيعي» (راسين:

القاعدة الأولى هي الإعجاب). ولذا، فإن فن الباروك، الذي يمثل تجربة أدبية تم السماح بها في مجتمعاتنا، أو على الأقل في المجتمع الفرنسي، قد تجرأ وحده فقام ببعض السبر لما يمكن أن نسميه «غريزة الحب اللغوي». والخطاب العلمي بعيد عن هذا. والسبب لأنه إذا قبل الفكرة، فيجب عليه أن يتخلى عن كل المميزات التي تحيطه بها المؤسسة الاجتماعية، كما يجب عليه أن يقبل بالدخول إلى هذه «الحياة الأدبية»، تلك الحياة التي يقول لنا بودلير عنها، وذلك بخصوص إدغار بو، إنها «العنصر الوحيد الذي تستطيع أن تتنفس فيه بعض الكائنات المُهمَلَة».

هل هذا تبدل في الوعي، وفي البنية، وفي مقاصد الخطاب العلمي. ربما يكون هذا هو ما يجب السؤال عنه اليوم. فهنا، حيث العلوم الإنسانية تكونت وازهرت، نجد أنها تبدو قد تركت مكاناً يضيق أكثر فأكثر أمام أدب متهم عموماً بأنه غير واقعي وغير إنساني. ولكن دور الأدب تحديداً إنما يكون في إعادة تقديم ما ترفضه المؤسسة العلمية تقديماً نشطاً، أي تقديم سيادة اللغة. وإذا كان ذلك كذلك، فيجب أن تكون البنيوية هي أفضل من يثير هذه الفضيحة. فالبنيوية على وعي حاد بالطبيعة اللسانية للأعمال الإنسانية. ولما كانت هي كذلك، فإنها الوحيدة التي تستطيع اليوم أن تعيد فتح قضية المكانة اللسانية للعلم. وبما أن موضوعها هو اللغة -كل اللغات- فقد توصلت سريعاً إلى تعريف نفسها بوصفها اللغة الواصفة لثقافتنا. ومع ذلك، فهذه مرحلة يجب تجاوزها، لأن التعارض بين «اللغات - الموضوع» ولغاتها الواصفة يبقى في النهاية خاضعاً إلى نموذج أبوي لعلم من غير لغة. ولذا، فإن المهمة المعروضة على الخطاب البنيوي هي في أن يكون هو نفسه متجانساً مع موضوعه. ولا يمكن لهذه المهمة أن تنجز إلا من خلال طريقتين، الواحد منهما أكثر جذرية من الآخر: فإما أن

نتبع تعقيداً استنباطياً شاملاً، وإما أن نتبع كتابة كاملة. وسيصبح العلم في الفرضية الثانية (التي ندافع عنها هنا) أدباً. فالأدب -لقد خضع على كل حال إلى بلبلة متنامية للأجناس التقليدية (قصيدة، قصة، نقد، دراسة)- كان علماً من قبل، وكان دائماً كذلك. وما تكتشفه العلوم الإنسانية اليوم، سواء كان هذا في علم الاجتماع، أم في علم النفس، أم في التحليل النفسي، أم في اللسانيات، إلى آخره، فإن الأدب قد عرّفه على الدوام. والفارق الوحيد هو أن الأدب لم يقل ذلك، بل كتبه. وإزاء هذه الحقيقة الكاملة للكتابة، فإن «العلوم الإنسانية» التي تشكلت في وقت متأخر في إطار الوضعية التجريبية، تبدو وكأنها حجج تقنية قد أعطاها مجتمعنا لنفسه لكي يبقي في الكتابة وهم حقيقة تقنية، تخلصت بشكل رائع -بشكل مسرف- من اللغة.

كتب، فعل لازم

2

1- أدب ولسانيات

لقد بنت الثقافة الغربية خلال قرون، تصورها عن الأدب ليس عبر ممارسة للأعمال، والمؤلفين، والمدارس -كما لا نزال نفعل ذلك اليوم- ولكن عبر نظرية لغوية حقيقية. واتخذت هذه النظرية لنفسها اسماً هو: البلاغة. وهيمنت في الغرب من غورغياس إلى عصر النهضة، أي خلال ألفي عام تقريباً. إلا أن مجيء العقلانية الحديثة، منذ القرن السادس عشر، كان تهديداً لها. وعندما تحولت هذه العقلانية إلى مذهب وضعي في نهاية القرن التاسع عشر، تهدمت البلاغة تماماً. فلم تعد، في هذه اللحظة، بين الأدب واللغة أية منطقية فكرية مشتركة: فالأدب ما عاد يشعر أنه لغة، باستثناء الحال عند بعض الكتاب الطلائعيين، أمثال مالارميه. كما إن اللسانيات لم تعد تعرف لنفسها على الأدب سوى حقوق محدودة. فانغلقت نتيجة لهذا في مذهب فقهي ثانوي هو: الأسلوبية. وكان وضعه قلقاً على كل حال.

ولقد نعلم أن هذا الوضع أخذ في التغير. وإنه ليبدو لي أننا قد اجتمعنا لنعلم هذا: فالأدب واللغة ماضيان في اللقاء مجدداً. وعوامل هذا اللقاء إن هي إلا عديدة ومعقدة. فمن استطاع أن يذكر منها شيئاً، فإني لذكر أكثرها بروزاً لمستطيع: هناك، من جهة أولى، الفعل الذي قام به بعض الكتاب. وقد باشر هؤلاء، منذ مالارميه، سبراً جذرياً للكتابة. فصنعوا من أعمالهم البحث نفسه عن الكتاب الكلي. وما بروست وجويس سوى أمثلة. وهناك، من جهة أخرى، تطور اللسانيات نفسها. فلقد أدخلت الشعرية في حقلها، أو نظام التأثير المرتبط بالرسالة وليس بمرجعها. ويعني اليوم هذا إذن، أنه ثمة متصور جديد للتفكير. وألح أنه مشترك بين الأدب واللسانيات، وبين المبدع والناقد. وإن المهمات التي ظلت إلى الآن كتيمة، قد بدأت بالاتصال، وربما بالاختلاط، على الأقل عند الكاتب الذي يستطيع فعله أن يتحدد أكثر فأكثر بوصفه نقداً للغة. وإنني لأرغب أن أضع نفسي في هذا المنظور. فأشير بوساطة بعض الملاحظات القصيرة، الاستقبالية وليس الختامية، كيف أن نشاط الكتابة يستطيع أن يكون اليوم معبراً عنه بمساعدة بعض التبويبات اللسانية.

2- اللغة

إن هذا الاتصال الجديد، والذي تكلمنا عنه تواً، نستطيع أن نسميه مؤقتاً الإشارية النقدية «Semio - Critique»، لأن هذه تعني أن الكتابة نسق من الإشارات. وما دام ذلك كذلك، فإن الإشارية النقدية لا تستطيع أن تختلط بالأسلوبية وإن أعيد تجديدها، أو إن الأسلوبية على الأقل بعيدة عن استنفاذها. ذلك لأن المقصود إنما هو منظور مختلف الأهمية. فموضوعه لا يمكن أن تكوّنه حوادث بسيطة في الشكل، ولكن تكونه علاقات الناسخ نفسها واللغة ولقد يعني هذا، أننا

إذا وضعنا أنفسنا في مثل هذا المنظور، فلن نبالي بما تكونه اللغة، ولكن على العكس، إننا سنعود دائماً إلى «حقائق» الأنتروبولوجيا اللسانية، وإن كانت مؤقتة. فبعض هذه الحقائق لا تزال قادرة على الإثارة إزاء فكرة شائعة عن الأدب واللغة. وإنه لمن أجل هذا السبب، علينا أن لا نهمل التذكير بها.

1- إن واحداً من التعاليم التي تعطيها اللسانيات الحالية، هو أنه ليس ثمة لغة قديمة، أو على الأقل إنه لا توجد علاقة بين بساطة اللغة وقدمها. فاللغات القديمة تستطيع أن تكون كاملة ومعقدة مثل اللغات الحديثة. كما تعلمنا أنه ليس ثمة تاريخ تقدمي للغة. وعندما نحاول إذن أن نجد في الكتابة المعاصرة بعض الأصناف الأساسية للغة، فنحن لا نزعم أننا سنجعل الروح القديم معاصراً. وإننا لا نقول إن الكاتب يقوم بعودة إلى أصل اللغة، ولكن نقول إن اللغة هي الأصل بالنسبة إليه.

ثمة مبدأ ثانٍ. وإنه لمبدأ هام خصوصاً فيما يتعلق بالأدب. إنه لا يمكن النظر إلى اللغة بوصفها أداة نفعية أو تزيينية للفكر. فالإنسان لا يوجد قبل اللغة، لا نسلياً ولا تطورياً. فنحن لن نصل أبداً إلى حالة يكون الإنسان منفصلاً فيها عن اللغة. فلينشئ حينئذ ما يدور بخلده لكي «يعبِّر»: إن اللغة هي التي تعلِّم تعريف الإنسان، وليس العكس.

3- عوّدتنا اللسانيات، من وجهة نظر منهجية، على نموذج جديد للموضوعية. وإن الموضوعية المطلوبة إلى الآن في العلوم الإنسانية هي موضوعية المعطى. فالمقصود هو قبولها بالكامل. وإن اللسانيات، من جهة أولى، لتقترح علينا أن نميز مستويات التحليل وأن نصف العناصر المميزة لكل واحد من هذه المستويات. وبالاختصار، فإنها تقترح علينا أن نؤسس التمييز الخاص بفعل ما، ولا تقترح علينا

تمييز الفعل نفسه. وإنها لتدعونا، من جهة أخرى، إلى الاعتراف بأن الأفعال الثقافية، على عكس الأفعال المادية والبيولوجية، هي أفعال مزدوجة، وبأنها تحيل إلى شيء آخر. وكما لاحظ بنفينيست فإن اكتشاف «ازدواجية» اللغة هي التي تثمن تفكير سوسير.

4- توجد هذه المقدمات ضمن مقترح أخير يبرر كل بحث للإشارية النقدية. فالثقافة تبدو أكثر فأكثر بوصفها نسقاً عاماً من الإشارات، تديره العمليات نفسها: ثمة وحدة للحقل الرمزي. وأما الثقافة فهي لغة تحت كل وجه من وجوهها. وإنه لمن الممكن للمرء اليوم أن يتوقع نشوء علم وحيد للثقافة، يستند، بالتأكيد، إلى أنظمة متعددة، ولكن يتعلق جميعها بتحليل الثقافة بوصفها لغة، وذلك على مختلف أصعدة الوصف. وإنه لبدهي أن علم الإشارة لن يكون سوى جزء من هذا العلم، الذي سيبقى دائماً، مهما كانت الأسباب على كل حال، خطاباً عن الثقافة. وبالنسبة إلينا فإن هذه الوحدة للحقل الرمزي الإنساني ستسمح لنا بالعمل على بدهية، سأسميها التماثل: إن بنية الجملة، وهي موضوع للسانيات، لتجد نفسها في بنية الأعمال الأدبية تماثلياً: فالخطاب ليس جمعاً من الجمل، إنه هو نفسه، ولو نستطيع لقلنا إنه جملة كبيرة. وإنني لأريد، بناء على فرضية العمل هذه، أن أجابه بعض التبويبات اللغوية مع وضع الكاتب، وذلك بالنظر إلى مكتوبه. ولا أخفي أن هذه المجابهة لا تملك قوة برهانية، وأن قيمتها تبقى حالياً قيمة استعارية بشكل جوهري: ولكن ربما يكون للاستعارة أيضاً، في نظام المواضيع التي تشغلنا، وجود منهجي وقوة كشفية.

3- الزمانية

ثمة زمن خاص باللغة. وإننا لنعرفه، ونعرف أيضاً أنه مختلف

عن الزمن الفيزيائي، وعن الزمن الذي يسميه بنفينيست الزمن «الوقائعي»، أو الزمن الحسابي للأعياد والروزنامات. ويستقبل هذا الزمن اللساني تقطيعات وتعبيرات تختلف باختلاف اللغات (يجب أن لا ننسى مثلاً، أن بعض اللغات مثل لغة السينوك تحتوي على عدد كبير من الأزمنة الماضية، ومنها زمن الأسطورة الماضي). ولكن ثمة شيء يبدو أكيداً: إن حاضر التعبير يمثل دائماً، بالنسبة إلى الزمن اللساني، مركزاً مولّداً. وإن هذا ليدعو لكي نتساءل عما إذا كان ثمة زمن خاص بالخطاب مماثل للزمن اللساني. ويقترح علينا بنفينست حول هذه النقطة أول إيضاح: إن النسق مضاعف في عدد من اللغات، ومن بينها اللغات الهندية - الأوروبية:

1- ثمة نسق أول، أو نسق خطابي تحديداً. وهو نسق مكيف مع زمانية المتكلم، وأما قوله فيبقى هو اللحظة المولِّدة ظاهرياً.

2- وثمة نسق ثاني، أو نسق تاريخي، أو قصصي ملائم لعلاقات الحوادث الماضية، ومن غير تدخل المتكلم. وهو نسق مجرد من الحاضر والمستقبل في النتيجة (إلا ما كان إسهاباً)، غير أن زمنه الخاص هو الزمن الماضي المبهم (أو معادلاته، مثل فعلنا الماضي). وهذا الزمن بالتحديد هو الذي يعطل نسق الخطاب.

ولا يناقض وجود هذا النسق غير الشخصي الطبيعة الأساسية والمركزية الداخلية للزمن اللساني، والذي جئنا على تأكيده: يفتقد النسق الثاني فقط لسمات الأول. وإن بعضها ليرتبط بالآخر ارتباط تعارض بين «موسوم»، «غير موسوم». وإنهما ليساهمان أخيراً في الملاءمة نفسها.

لا يغطي التمييز بين النسقين ذلك الذي نقيمه تقليدياً بين خطاب موضوعي وخطاب ذاتي. وذلك لأننا لا نستطيع أن نخلط علاقة المتكلم والمرجع مع علاقة هذا المتكلم نفسه بالكلام. فهذه

العلاقة الأخيرة فقط هي التي تحدد النسق الزماني للخطاب. وقليلاً ما كانت هذه الوقائع اللغوية منظورة، ما دام الأدب قد أعطى لنفسه تعبيراً مطيعاً وخصها بشفافية إما موضوعية (أو الزمن الوقائعي)، وإما ذاتية نفسية، أي ما دام الأدب قد خضع إلى إيديولوجية كلانية للمرجع. ويكتشف الأدب اليوم مع ذلك في انتشار الخطاب ما أسميه دقائق أساسية: نضرب على ذلك مثلاً، إن ما هو مروي بصيغة الماضي المبهم، لا يبدو مهاجراً بأي حال من الأحوال إلى الماضي، وإلى «ما حدث». ولكنه مهاجر فقط إلى ما هو ليس شخصاً، وليس التاريخ، ولا العلم، وبصورة أقل ليس الضمير غير المحدد «ON»(*) للكتابات التي تسمى الغفل. فالذي يهيمن في الضمير غير المحدد «on»، إنما هو الفكرة وليس غياب الشخص: فالضمير غير المحدد ضمير موسوم، بينما الضمير «هو» فليس كذلك. ونجد في الطرف الآخر لتجربة الخطاب أن الكاتب المعاصر، كما يبدو لي، لم يعد يستطيع الاكتفاء بالتعبير عن حضوره الخاص من خلال مشروع غنائي: يجب تعليمه أن يميز بين الحاضر للمتكلم، الذي يبقى مستقراً فوق اكتمال نفسي، وبين حاضر الكلام، المتحرك مثله والذي تنشأ فيه مصادفة مطلقة للحدث وللكتابة. وهكذا، فإن الأدب يتبع، على الأقل في أبحاثه، طريق اللسانيات نفسه، عندما يتساءل مع غيّوم عن الزمن المتحقق، أو عن زمن الكلام نفسه.

4- الشخص

يقود هذا نحو تصنيف قاعدي ثاني، مهم في اللسانيات كما هو مهم في الأدب: إنه تصنيف الشخص. ويجب أن نذكر بادئ ذي

(*) أقرب الضمائر صلة في العربية لهذا الضمير، هو الضمير الذي تحتويه صيغة المبني للمجهول. مثال ذلك الفعل «يُقال» ويقابله في الفرنسية «on diT» (متر).

بدء مع اللسانيات أن الشخص (بالمعنى القاعدي للمصطلح) يبدو كائناً كونياً، ومرتبطاً بأنتروبولوجيا اللغة نفسها. وكما بيّن بنفينست، فإن أي لغة من اللغات لتنظم الشخص في شكلين متعارضين: ثمة صلة متبادلة للشخصية تعارض بين الشخص (أنا أو أنت) وبين ما هو غير شخص (هو)، إشارة للغائب، وإشارة للغياب. وفي داخل هذا التعارض الأول الكبير، ثمة صلة تبادلية أخرى تقيم تعارضاً بين شخصين: الـ(أنا) والشخص غير الـ(أنا) (أي أنت). ونحتاج من أجل استعمالنا، أن ندلي مع بنفينيست بثلاث ملاحظات. وأولى هذه الملاحظات ما يلي: إن تعدد الأشخاص، وهو شرط أساس من شروط اللغة، وإنه ليعد مع ذلك شرطاً خاصاً جداً، لأن التعددية لا تتضمن تعادلاً ولا تماثلاً: فللذات وضع متفوق دائماً إزاء الـ(أنت)، وذلك لأن الـ(أنا) تكون داخل العبارة، بينما تبقى الـ(أنت) خارجها. ومع ذلك، فإن الـ(أنا) والـ(أنت) ضميران قابلان للقلب. و(أنا) يستطيع أن يصبح دائماً (أنت)، والعكس بالعكس. وليس ذلك هو الحال بالنسبة إلى الضمير غير الشخصي (هو)، الذي لا يستطيع أبداً أن ينقلب إلى شخص أو أن ينقلب الشخص إليه بالتبادل. ثم إن -وهذه ستكون الملاحظة الثانية- (الأنا) اللسانية تستطيع أن تتحدد. ويجب عليها أن تتحدد بشكل غير نفسي: إن الـ(أنا) ليس شيئاً آخر سوى «الشخص الذي يقول مجرى الخطاب الحاضر المتضمن للمجرى اللساني (أنا)» (بينفينيست). وثمة، في النهاية، ملاحظة أخيرة: إن الـ(هو)، أو ما ليس هو بشخص، لن يعكس أبداً مجرى الخطاب الذي يتعين خارجاً عنه. ويجب على المرء أن يعطي وصية بنفينيست كل ثقلها. فهو يرى أن لا يمثل الـ(هو) بوصفه شخصاً ناقصاً إلى حد ما أو مبعداً: يمثل الـ(هو) حتماً ما ليس بشخص. وإنه ليتسم بغياب ما يُصنع منه

خصوصاً (أي لسانياً) كل من (أنا) و(أنت).

إننا لنستخلص من هذا الإيضاح اللساني بعض المقترحات من أجل تحليل للخطاب الأدبي. فنحن نرى أن خطاب العمل يخضع إلى نسق مضاعف: فهناك نسق الشخص، وهناك نسق لما هو ليس بشخص. وإن هذا ليكون مهما كانت السمات المتغيرة أو المخادعة في الأغلب، والتي يأخذها الشخص حين ننتقل من الجملة إلى الخطاب، تماماً كما هي الحال بالنسبة إلى الزمانية. غير أن الذي يوهم في كل هذا، هو أن الخطاب الكلاسيكي (بالمعنى الواسع) الذي اعتدنا عليه، خطاب مختلط. فهو يناوب غالباً بإيقاع سريع (مثلاً في داخل الجملة الواحدة) بين الكلام الشخصي والكلام غير الشخصي، ويكون ذلك من خلال تبديل معقد للضمائر وللأفعال الوصفية. ويُنتج هذا النظام الخاص بالشخص وغير الشخص وعياً غامضاً، ينجح بالحفاظ على الخاصية من خلال ما تتكلم به، وإنه إذ ينجز هذا، يُحدث مع ذلك قطيعة دورية في إسهام المتكلم بكلامه.

ثم إذا عدنا إلى التعريف اللساني للشخص الأول («أنا» هو ذلك الذي يقول «أنا» في مجرى الخطاب الحاضر) فسنفهم، ربما بشكل أفضل، جهد بعض الكتاب المعاصرين (أفكر في Drame لسولير) عندما يحاولون أن يميزوا، في مستوى القصة، بين الشخص النفسي ومؤلف الكتابة: فلقد نجد، على عكس الوهم الشائع في السير الذاتية وفي الروايات التقليدية، أن المسند إليه في الكلام لا يستطيع أن يكون أبداً هو نفس ذلك الذي تصرف أمس: فـ(أنا) الخطاب لم يعد يستطيع أن يكون المكان الذي إليه تعود ببراءة شخصية مخزونة مسبقاً. ومن هنا، فإن اللجوء المطلق إلى مجرى الخطاب لتحديد الشخص، والذي يمكننا أن تسميه بالموافقة مع داموريت وبيشون «الذات المركزية» (لنتذكر البداية المثالية لرواية

روب غريبه «المتاهة»: «أنا وحدي الآن»)، إن هذا اللجوء، وإن كانت ممارسته لا تزال ناقصة، ليبدو إذن وكأنه سلاح ضد سوء النية العام لخطاب لا يصنع ولن يصنع من الشكل الأدبي سوى تعبير عن باطن مكون في الخلف وخارج اللغة.

ويحسن بنا أخيراً أن نذكر بهذا التدقيق للتحليل اللساني: ليست مسيرة (الأنا) في مسار الاتصال متجانسة: فعندما أحرر الإشارة (أنا)، فإنني أحيل إلى نفسي بما أنني أتكلم، ويكون المقصود حينئذ فعلاً جديداً دائماً، وإن كان مكرراً. وإن معناه ليكون دائماً غير مسموع به. ولكن حين يبلغ هذا الـ(أنا) مكان وصوله، فإن المتكلم معي يكون قد تلقاه بوصفه إشارة ثابتة، وناتجاً عن شرعة (code) ممتلئة، ذات محتويات مكررة. وبقول آخر إن (أنا) ذلك الذي يكتب (أنا) ليس هو نفسه ذلك الـ(أنا) الذي يقرأه الـ(أنت). ونلاحظ أن انعدام التماثل أساسي في اللغة. وقد أوضحه جيسبير سن وجاكبسون من خلال مفهوم تشابك الرسالة والشرعة. ثم إن انعدام التماثل بدأ مؤخراً يدخل القلق على الأدب. فلقد مثل له أن التداخل بين الشخصيات، أو أن تداخل الحوار لا يمكنه أن يتحقق بوساطة فعل بسيط لنذر تقي يخص فضائل «الحوار»، ولكنه يتحقق بنزول عميق، وصبور، ومتعرج غالباً في متاهة المعنى.

5- الاستهياء(*)

بقي علينا أن نتكلم عن مفهوم قاعدي أخير. فهو يستطيع، من وجهة نظرنا، أن يوضح نشاط الكتابة في مركزها. وقد كان ذلك، لأنه يتعلق بالفعل «كتب» نفسه. وإنه لمهم أن يعرف المرء في أي زمن

(*) الاستهياء: حالة في بنية الجسم تهيئه للإصابة بمرض (متر).

استعمل الفعل «كتب» بشكل لازم. فالكاتب لم يعد ذلك الذي يكتب شيئاً من الأشياء، ولكنه ذلك الذي يكتب حتماً: إن هذا الانتقال، هو بكل تأكيد، علامة على تغير هام في الذهنية. ولكن هل المقصود فعلاً هو اللزوم؟ إن أي كاتب من الكتاب، في أي زمن من الأزمنة، لا يستطيع أن ينكر بأنه دائماً يكتب شيئاً ما. ولقد نستطيع القول إنها لمفارقة، ففي اللحظة التي يبدو فيها الفعل «كتب» فعلاً لازماً، فإن موضوعه يأخذ، باسم الكتاب أو النص، أهمية خاصة. وهذا يعني إذن أن البحث عن تعريف الـ «كَتَبَ» الحديث، يجب أن لا يتجه إلى اللزومية في المقام الأول على الأقل. فثمة مفهوم لساني آخر، ربما سيعطينا المفتاح: إنه مفهوم الاستهياء (La diaThèse)، أو كما يقال في القواعد، إنه «صيغة الفعل» (مبني للمجهول، مبني للمعلوم، انعكاسي). فالاستهياء يعين الكيفية التي يتأثر بها فاعل الفعل بالحدث. وإنه لأمر بدهي بالنسبة إلى الفعل المبني للمجهول. ومع ذلك، فإن اللسانيين يعلموننا أن ما يجعله الاستهياء متعارضاً فعلاً، في اللغات الهندو أوروبية، ليس هو الفعل المبني للمعلوم والفعل المبني للمجهول، ولكنه الفعل المبني للمعلوم والفعل الانعكاسي. وبحسب المثل الذي أعطاه كل من مييّه وبنفينيست، فإن الفعل «ضحّى» (Sacrifier) «شعائرياً» يكون مبنياً للمعلوم، إذا كان القسيس هو الذي يضحي بالضحية بدلاً عني ومن أجلي. وإنه ليكون انعكاسياً، إذا أخذت السكين من القسيس على نحو ما وفعلت أنا شخصياً الأضحية من أجل حسابي الخاص. ففي حالة المبني للمعلوم يكتمل الحدث خارجاً عن الفاعل، لأنه لو كان صحيحاً أن القسيس يفعل الأضحية، لما كان قد تأثر فيها. وأما في حالة الفعل الانعكاسي، فإن الأمر يكون على العكس من ذلك. فالفاعل يتأثر هو نفسه حين يفعل، وإنه ليبقى دائماً في الخلف الداخلي للقضية، بشكل لا تستبعد فيه الصيغة الانعكاسية

اللزوم، حتى ولو كانت هذه القضية تتضمن موضوعاً. وحين تتحدد الصيغة الانعكاسية هكذا، فإنها تتناسب تماماً مع حالة الفعل «كتب» الحديث: «كتب» يعني اليوم أن يجعل المرء نفسه مركزاً لحدث الكلام، ويعني أن ينفذ الكتابة فيُخضع ذاته للتأثير. وإنه ليعني كذلك إجراء مطابقة بين الفعل والانفعال، كما يعني أيضاً أن يترك الناسخ في داخل الكتابة ليس بوصفه فاعلاً نفسياً (إن القسيس الهندو - أوروبي ليستطيع أن يفيض بالذاتية وهو يضحي من أجل زبونه بنشاط)، ولكن بوصفه فاعلاً للحدث. ويمكننا أيضاً أن ندفع بالتحليل الاستهيائي للفعل «كتب» بعيداً جداً. فلقد نعلم أن لبعض الأفعال في الفرنسية معنى معلوماً في صيغة بسيطة (ذهب، وصل، دخل، خرج)، ولكنها تأخذ الفعل المساعد من المبني للمجهول (etre = كان) بصيغ الماضي المركب (Je suis allé = ذهبت، je suis arrivé = وصلت). ولكي يشرح غيّوم هذا التشعب، فقد ميّز بين ماضٍ مركب يقوم على الفعل (باستخدام فعل الملكية المساعد avoir)، والذي يفترض انقطاعاً في الحدث يعود إلى مبادرة المتكلم (Je marche = أمشي، Je m'arrete de de marcher = أتوقف عن المشي، J'ai marché = مشيت)، وبين ماض مركب يقوم على الوصل (باستخدام فعل الكينونة المساعد etre)، وهو خاص بالأفعال التي تعيّن كلاً دلالياً لا يمكننا فصله بمبادرة من الفاعل فقط (إن جملاً مثل: Je suis sorti = خرجت، il est mort = مات، لا تحيل إلى انقطاع فاصل للخروج أو الموت). وإذا نظرنا إلى الفعل «كتب» من منظور تقليدي، فسنجد أنه فعل مبني للمعلوم، وأن الماضي الذي يقوم عليه هو الماضي المنفصل: «إنني أكتب كتاباً، أتمه، لقد كتبته». غير أن الفعل في أدبنا يغير قوامه (ويغير شكله): فـــ«كتب» يصبح فعلاً منعكساً ويصبح ماضيه متصلاً، وذلك في النطاق نفسه حيث يصبح الفعل «كتب» فعلاً كاملاً دلالياً وغير قابل

للتجزيء. وبهذا يصبح الماضي الحقيقي، الماضي الحق لهذا الفعل الجديد، هو ليس «J'ai ecriT = كتبت»، ولكنه بالأحرى «Je suis ecriT = كُتِبْتُ»، تماماً كما يقال «وُلِدْتُ» و«توفي» و«فرّحتُ»، إلى آخره. وإنها لتعبيرات لا يوجد فيها كما هو معلوم، رغماً عن فعل الكينونة، أي فكرة للمبني للمجهول. وذلك لأنه، من غير لوي لعنق الأشياء، يمكن تحويل العبارة: «Je suis ecriT = كُتِبْتُ» إلى: «on m'a ecrit = كتبوني».

وهكذا، فإن بُعْدَ الناسخ واللغة ليقل تقاربياً في الكتابة الانعكاسية. وإننا لنستطيع القول إن الكتابات الذاتية، كالكتابة المشبوبة العاطفة، هي التي تكون مبنية للمعلوم. والسبب لأن العامل فيها ليس داخلياً، ولكنه سابق على حدث الكتابة: فذلك الذي يكتب لا يكتب من أجل نفسه، ولكنه يكتب وفق تفويض غير مناسب، من أجل شخص خارج عنه وسابق عليه (وإن حمل الاثنان الاسم نفسه). بينما نجد في الـــ «كَتَبَ» الانعكاسي للحداثة، أن الفاعل يكوّن نفسه بوصفه معاصراً للكتابة مباشرة، ومنفذاً لها ومتأثراً بها: وإن هذه الحالة لتمثل الحالة المثالية لراوٍ بروستي، يوجد وهو يكتب، وذلك على الرغم من الإحالة إلى ذكرى وهمية.

6- مجرى الخطاب

لقد فهمنا. فهذه الملاحظات تحاول أن توحي بأن القضية المركزية للكتابة الحديثة تتطابق تماماً مع ما يمكن أن نسميه إشكالية الفعل في اللسانيات: فكما أن الزمانية، والشخص، والاستهياء تحدد الحقل الموضعي للفاعل، فإن الأدب الحديث أيضاً ينشئ، عبر تجارب مختلفة، وضعاً جديداً لعامل الكتابة في الكتابة نفسها. وإن معنى هذا

البحث، أو إن هدفه ليكمن في حلوله بديلاً لمجرى الواقع (أو لمجرى المرجع). وهذه حجة أسطورية سيطرت ولا تزال على فكرة الأدب، أي على مجرى الخطاب نفسه: ليس حقل الكاتب سوى الكتابة نفسها، ليس بوصفها «شكلاً» مجرداً كما أمكن أن يتصورها مذهب جمالي يجعل الفن من أجل الفن، ولكن بشكل أكثر جذرية بوصفها الفضاء الوحيد الممكن بالنسبة إلى هذا الذي يكتب. ويجب أن نذكّر بهذا فعلاً هؤلاء الذين يتهمون هذا النوع من الأبحاث بأحادية التصور، والشكلانية أو العلموية. فنحن حين نعود إلى الفئات الأساسية للغة، مثل الشخص، والزمن، وصيغة الفعل، فإننا نضع أنفسنا في قلب إشكالية التخاطب. إذ تتعقد في هذه الفئات تحديداً علاقات الـ«أنا» مع هذا الذي هو فاقد للسمة «أنا». وإنه لفي النطاق الذي يتطلب فيه الشخص، والزمن، وصيغة الفعل (المسماة جيداً) هذه الكائنات اللسانية الرائعة التي هي التشابكات، فإنها لترغمنا على التفكير باللغة وبالخطاب ليس بمصطلحات مدونة من الوسائل، ومشيّئة بالتالي، ولكن بوصفها ممارسة الكلام نفسها: إن الضمير مثلاً، وهو من أكثر التشابكات ضياعاً، لينتمي بنيوياً إلى (وألح) الكلام. وهنا تكمن، إذا أردنا، فضيحته. ويجب أن نعمل اليوم على هذه الفضيحة، لسانياً وأدبياً: فنحن نبحث في تعميق «ميثاق الكلام» الذي يوحد الكاتب والآخر، بحيث تكون كل لحظة من لحظات الخطاب جديدة تماماً، ومفهومة تماماً. وإننا لنستطيع، مع بعض المجازفة، أن نعطي لهذا البحث بعداً تاريخياً. وإننا لنعلم أن سباعية القرون الوسطى، في التصنيف العظيم الذي تقيمه للكون، لتفرض على المتعلم مكانين عظيمين للاكتشاف: ثمة، من جهة أولى، أسرار الطبيعة (ملتقى الطرق الثلاثة: القواعد، البلاغة، الديالكتيك). ولقد ضاع هذا التعارض منذ القرون الوسطى إلى أيامنا، لأنه لم يعد ينظر

إلى اللغة بوصفها أداة في خدمة العقل والقلب. ومع ذلك، فثمة شيء يعود اليوم من التعارض القديم: فمع اكتشاف الكون يتناسب مجدداً اكتشاف اللغة. وهو أمر اضطلعت به اللسانيات، كما اضطلع به التحليل النفسي والأدب. وذلك لأن الأدب نفسه، إذا كنا نستطيع القول، إنما هو علم ليس «للقلب الإنساني»، ولكن للكلام الإنساني. ولذا، فإن استثماراته لم تعد تتجه إلى الأشكال والصور الثواني التي كانت تشكل هدف البلاغة، ولكن إلى الفئات الأساسية للغة: فكما أن القواعد في ثقافتنا الغربية، لم تبدأ ولادتها إلا بعد البلاغة بزمن طويل، فإن الأدب أيضاً قد استطاع، بعد أن سار قروناً خلال الجمال الأدبي، أن يطرح على نفسه قضايا لغوية أساسية، من غيرها لا يستطيع أن يكون.

كتابة القراءة

3 ألم يصادفكم قط، وأنتم تقرأون كتاباً، أن توقفتم مراراً عن القراءة، ليس لأنكم لا تهتمون بما تقرأون، ولكن بسبب دفق الأفكار، وشدة الإثارة، وكثرة التداعيات؟ باختصار، ألم يصادف أن قرأتم، وأنتم للرأس رافعون؟

إن هذه القراءة بالذات، التي تتصف في وقت واحد بقلة الاحترام لأنها تقطع النص، وتكون مفتونة لأنها تعود إليه وتتغذى منه، هي التي أحاول أن أكتبها. ولكي أكتبها، ولكي تصبح قراءتي بدورها موضوعاً لقراءة جديدة (مثل قراءات S/Z)، كان علي أن أشرع بتنسيق كل هذه اللحظات التي «يرفع المرء فيها رأسه». وبقول آخر، أنا إذ أسائل قراءاتي الخاصة، فإني أحاول أيضاً أن أمسك بشكل القراءات كلها (الشكل هو المكان الوحيد للعلم)، أو أحاول أيضاً أن أستدعي نظرية من نظريات القراءة.

لقد أخذت إذن نصاً قصيراً (لقد كان هذا ضرورياً بالنسبة إلى دقة المشروع). هذا النص هو «سارازين» لبلزاك. وهو عبارة عن

قصة قصيرة غير معروفة (ولكن بلزاك لا يُعرَّف تحديداً بوصفه الذي لا ينضب، أو بوصفه ذلك الذي لم نقرأه قط جميعاً، اللهم إلا إذا كان لقصد تفسيري؟). ولقد توقفت عن قراءة هذا النص مراراً. فالنقد يعمل عادياً (وليس هذا عيباً) إما بطريقة مجهرية (موضحاً بصبر التفاصيل الفقه لغوية، أو المتعلقة بالسيرة الذاتية، أو بالنواحي النفسية للعمل)، وإما بطريقة مرصدية (منقباً في الحيز التاريخي الكبير الذي يحيط بالمؤلف). ولقد حرمت نفسي من هاتين الأداتين: فأنا لم أتكلم لا عن بلزاك ولا عن زمنه، كما إني لم أقم لا بالتحليل النفسي لشخصياته، ولا الموضوعاتي للنص، ولا الاجتماعي للنكت. فأنا إذ انكببت على المآثر الأولى لآلة التصوير، القادرة على تفكيك خبب الحصان، فقد حاولت، على نحو من الأنحاء، أن أصور قراءة سارازين تصويراً بطيئاً. ولم تكن النتيجة كما أعتقد لا تحليلاً بالمعنى الدقيق (أنا لم أحاول أن ألتقط سر هذا العمل الغريب)، كما لم تكن صورة أيضاً (فأنا لا أعتقد أني عكست نفسي في قراءاتي، غير أن هذا إذا حصل، فقد حصل انطلاقاً من مكان غير واعي، وهو مكان بالتأكيد يتعدى ذاتي). فما يكون إذن نص S/Z؟ إنه بكل بساطة نص. وإنه لنص نكتبه في رأسنا عندما نرفع الرأس.

وإن هذا النص، الذي يجب أن نسميه بكلمة واحدة: نص القراءة، هو نص غير معروف، والسبب لأننا نهتم اهتماماً مفرطاً بالمؤلف، ولا نهتم على الإطلاق بالقارئ. وقد مضت هذه السنّة فينا منذ قرون. فمعظم النظريات النقدية تسعى لكي تشرح لماذا كتب الكاتب كتابه، وبأي دافع غريزي، وتحت أي القيود، والحدود. وإن هذا الامتياز الفادح المعقود للمكان الذي انطلق منه العمل (شخصاً كان أو تاريخاً)، وإن هذا الحظر المركز على المكان الذي سيذهب إليه ويتبعثر فيه (القراءة) لأمور تحدد اقتصاداً خاصاً جداً (وإن كان قد أصبح

قديماً): ينظر إلى المؤلف بوصفه المالك الخالد لكتابه، ونحن، قراؤه، إنما ينظر إلينا بوصفنا مجرد منتفعين. ويتطلب هذا الاقتصاد طبعاً موضوعاً سلطوياً: فنحن نظن أن للكاتب حقوقاً على القارئ، فهو يرغمه على معنى معين من معاني العمل. وهذا المعنى هو المعنى الجيد والحقيقي طبيعياً. وإنه لتنتج عن هذا أخلاق نقدية للمعنى المستقيم (وكذلك للمعنى الخطأ، وللمعنى المعكوس): إننا نسعى لكي نثبت ما أراد المؤلف أن يقول، ولا نسعى مطلقاً لكي نثبت ما يفهمه القارئ.

لقد أخطرنا بعض الكتاب أنفسهم بأننا أحرار في قراءة نصوصهم على النحو الذي نود، وأنهم في النتيجة لا يهتمون باختيار (فاليري)، غير أننا لا نزال ندرك إدراكاً سيئاً إلى أي مدى يختلف منطق القراءة عن قواعد التأليف. فهذه، إذ هي من البلاغة موروثة، فإنها تعبر دائماً لكي تحيل إلى نموذج استنباطي، أي عقلاني: فالمقصود هو إرغام القارئ على معنى أو على مخرج، كما هي الحال في القياس: التأليف يقنّي. وأما القراءة، فإنها، على العكس من ذلك (هذا النص هو النص الذي نكتبه فينا ونحن نقرأ)، تبعثر، وتفرق. أو على الأقل، كما هو الأمر أمام قصة (مثل قصة النحات سارازين)، فإننا نرى أن بعض قيود السير (الترقب) تناضل فينا من غير توقف مسلحة بقوة النص الانفجارية، وبطاقته الاستطرادية: فمع منطق العقل (الذي يجعل من هذه القصة قصة قابلة للقراءة) يختلط المنطق الرمزي. وهذا المنطق ليس استنباطياً، ولكنه منطق ترابطي: إنه يربط مع النص المادي (ومع كل جملة من جمله) أفكاراً أخرى، وصوراً أخرى، ومعانٍ أخرى. وإنهم ليقولون لنا «النص، النص وحده»، ولكن لا وجود للنص وحده: يوجد مباشرة في هذه القصة القصيرة، وهذه الرواية، وهذه القصيدة التي أقرأ معنى إضافي لا يستطيع القاموس ولا القواعد أن تكشف عنه. وإن هذه الإضافة هي التي أردت أن

أرسم حيزها إذ أكتب قراءتي لسارازين بلزاك.

أنا لم أكوّن قارئاً (سواء كان أنتم أم أنا)، ولكني كونت القراءة. وإني لأريد أن أقول إن القراءة لتتحرف عن الأشكال الفردية المتحولة: فالترابطات التي تولدها رسالة النص (ولكن أين هذه الرسالة؟) ليست على الإطلاق فوضوية مهما فعلنا. فهي على الدوام مأخوذة (متقطعة ومدرجة) في بعض الشُرَع (codes)، وفي بعض اللغات، وفي بعض القوالب المتكررة. ولذا، فإن القراءة الأكثر ذاتية التي يمكن للمرء أن يتصورها، ليست سوى لعبة تقاد انطلاقاً من بعض القواعد. ولكن من أين تأتي هذه القواعد؟ إنها بكل تأكيد لا تأتي من المؤلف. فهو لا يفعل شيئاً سوى أن يطبقها على طريقته (ويمكن أن تكون رائعة عند بلزاك مثلاً). وإن هذه القواعد إذ تكون مرئية من دونه، فإنها تأتي من المنطق الألفي للقصة، ومن شكل رمزي يكوّننا قبل ميلادنا نفسه. وبكلمة، إنها تأتي من هذا الحيز الثقافي الضخم، الذي لا يكون فيه الشخص (سواء كان مؤلفاً أم قارئاً) سوى ممر. ومن هنا، فإن فتح النص وطرح نسق قراءته، ليس هو فقط طلب تأويله تأويلاً حراً وإظهار أن ذلك في استطاعتنا. إنه خاصة، وبشكل أكثر جذرية، الاعتراف بأنه لا توجد حقيقة موضوعية أو ذاتية للقراءة، ولكن توجد فقط حقيقة لاعبة. ويجب أيضاً أن لا يفهم اللعب هنا وكأنه تسلية، ولكن بوصفه عملاً -ولقد ينشأ عن هذا أن أي جهد، مع ذلك، سيتبخر: إقرأ، فإن هذا يتطلب أن نجعل جسدنا يشتغل (إننا نعلم منذ التحليل النفسي أن هذا الجسد يتجاوز ذاكرتنا ووعينا تجاوزاً عظيماً) ملبياً نداء إشارات النص، ونداء كل اللغات التي تعبره وتشكل ما يشكله عمق تموج الجمل.

إني لأتصور جيداً أن القصة المقروءة (تلك التي نستطيع أن نقرأها من غير أن نعلن «لا تقرأ»: من لا يفهم بلزاك؟) تجسدها

سمات واحد من هذه التماثيل الصغيرة المفصلة بدقة وأناقة، والتي يستخدمها الرسام لكي يتعلم «قرقشة» مختلف وضعيات الجسد الإنساني. ونحن أيضاً، إذ نقرأ، فإننا نطبع وضعية معينة للنص، وإنه لمن أجل هذا يكون حياً. ولكن هذه الوضعية، التي هي من اختراعنا، ليست ممكنة إلا لأنه توجد بين عناصر النص علاقة منظمة، أو باختصار «تناسب»: لقد حاولت أن أحلل هذا التناسب، وأن أصف التنظيم الهندسي الذي يعطي لقراءة النص الكلاسيكي رسمه وحريته في الوقت نفسه.

عن القراءة

4 أود أن أشكركم، بادئ ذي بدء، لاستضافتي بينكم. فثمة أشياء كثيرة تربط بيننا. ولعل أولها هذا السؤال المشترك الذي نطرحه، كل واحد من موقعه: ما هي القراءة؟ وكيف تكون؟ ولماذا القراءة؟ ومع ذلك، فثمة شيء يفرقنا، وأنا أحاول أن أقنّعه: فأنا، منذ أمد بعيد، لم أعد أملك أية ممارسة تعليمية: فالمدرسة، والإعدادية، والثانوية، جميعها اليوم مجهولة عندي. وإن ممارستي التعليمية الشخصية -والتي لها قيمة جليلة في حياتي- في مدرسة الدراسات العليا، لتعد هامشية جداً، وفوضوية جداً في داخل الفترة التعليمية اللاحقة للفترة المدرسية. وما دام المقصود هو المؤتمر، فإنه ليبدو لي أنه من الأفضل لكل واحد أن يسمع صوته الخاص، صوت ممارسته. وإني لن أجهد نفسي لكي أتواصل مع كفاءة تعليمية ليست لي وأنا أحاكيها: فأنا سأبقى ضمن قراءة خاصة (كما هي الحال في أية قراءة)، قراءة الذات التي أكونها، تلك التي أعتقد أني أكونها.

أجد نفسي إزاء القراءة ضمن حيرة مذهبية كبرى: فأنا لا أنتمي إلى مذهب في القراءة: بينما في المقابل، ثمة مذهب في الكتابة يبرز شيئاً فشيئاً. وإن هذه الحيرة لتذهب في بعض المرات إلى حد الشك: فأنا لم أعد أعلم إذا كان يجب أن يكون هناك مذهب للقراءة. كما أني لا أعلم إذا لم تكن القراءة، جوهرياً، حقلاً متعدداً لممارسات متفرقة، ولآثار لا يمكن اختصارها. وكذلك، فإني لا أعلم في النتيجة فيما إذا كانت قراءة القراءة أو ما وراء القراءة، ليست نفسها سوى شظايا من الأفكار، ومن المخاوف، ومن الرغبات ومن المتع، ومن الضغوط. وإنه لمن الملائم الكلام عنها مرة بعد مرة، وذلك على مثال تعدد الورش التي تكون هذا المؤتمر.

إنني لن أبحث عن تقليل هذه الحيرة (وأنا لا أملك الوسائل على كل حال)، ولكنني سأبحث عن إيجاد موقع لها، وعن فهم لذلك الفيض الذي يشكل مفهوم القراءة له موضوعاً في ذاتي. ولكن من أين يكون المنطلق؟ إنه ربما يكون من الأمر الذي سمح للسانيات المعاصرة أن تنطلق: من مفهوم الملاءمة.

1- الملاءمة

إن الملائمة -أو هي كانت على الأقل- في اللسانيات هي وجهة النظر التي نختار أن ننظر بوساطتها، وأن نسأل، وأن نحلل مجموعة شاذة، ومتباعدة كاللغة. وإن سوسير عندما قرر أن ينظر إلى اللغة من زاوية المعنى، ومن هذه الزاوية فقط، فقد كفّ عن المراوحة، والتدله واستطاع أن يؤسس لسانيات جديدة. وكذلك، فإن تروبيسكوي وجاكبسون عندما قررا أن لا يفحصا الأصوات إلا مع ملائمتها للمعنى، فإنهما سمحا للفونولوجيا (علم الأصوات الكلامية) أن تتطور. وعندما قبل بروب أن لا يرى في مئات الحكايا الشعبية إلاّ

أوصافاً وأدواراً ثابتة، ومتواترة، وأن لا يرى إلاّ أشكالاً، على الرغم من وجود تأملات أخرى ممكنة، فإنه استطاع أن يؤسس تحليلاً بنيوياً للقصة. وإذا استطعنا إذن أن نعتمد ملاءمة، باسمها نسائل القراءة، فإننا نستطيع أن نأمل، شيئاً فشيئاً، تطوير لسانيات، أو سيميولوجيا، أو فقط (لكي لا نربك أنفسنا بالديون) أن نطور تحليلاً للقراءة، ولتأويلية غنوصية، وللتأويل الغنوصي: أن نقيم علم تأويل غنوصي: لم لا؟

وللأسف، فإن القراءة لم تصادف رجلها: بروب أو سوسير. وإن هذه الملاءمة المرغوبة، وهي صورة لِتَخَفُّفِ العالم، لن نجدها -على الأقل ليس بعد. فالملاءمات القديمة لا تناسب القراءة، أو إن هذه تتجاوزها.

1- ليس في حقل القراءة ملاءمة للأشياء: فالفعل قرأ، يبدو أكثر تعدية من الفعل تكلم. وإنه ليستطيع أن يُشبع، وأن يُحفز بألف مفعول به: أقرأ النصوص، والصور، والمدن، والوجوه، والحركات، والمشاهد، إلى آخره. وإن هذه الأشياء لتتغير إلى درجة أني لا أقوى على توحيدها في أي فئة جوهرية أو حتى شكلية. وإن ما أستطيعه فقط هو أن أجد لها وحدة قصدية: فالشيء الذي أقرأه يتأسس فقط على قصدي في القراءة. إنه للقراءة، أسطورتنا. وإنه ليتعلق بالظاهرية، وليس بالسيميولوجيا.

2- لا يوجد -وهذا أعظم خطراً- في حقل القراءة أيضاً ملاءمة للمستويات. وذلك لأنه لا توجد إمكانية لإغلاق قائمة هذه المستويات. هناك، بالتأكيد، أصل للقراءة الخطية: إنها تعلم الحروف، والكلمات المكتوبة. ولكن هناك، من جهة أولى، قراءات من غير تعلم (الصور) -أو على الأقل من غير تعلم تقني، إنه بالأحرى ثقافي- كما أن هناك، من جهة أخرى، تلك التقانة المكتسبة. وإننا لا نعلم أين يقف

عمق القـراءة وتشـتتها: أفيكون عنـد القبـض علـى المعنــى؟ أي معنــى؟ الذاتــي؟ الإيحــائي؟ فـهذه حــوادث عارضــة، وإنــي لأقــول أخلاقيــة. والسبب، لأن المعنى الذاتي يحاول أن يكون المعنى البسيط، الحقيقي، وأن يؤسس قانوناً (فكم مـات أنـاس مـن أجل معنـى؟)، بينمــا يســمح الإيحـاء (وهـذه هــي ميزتـه الأخلاقيـة) بإعطـاء المعنـى المتعـدد حقـاً وبتحريـر القــراءة: ولكـن إلــى أي مـدى؟ هـل إلــى لا نهايـة: لا توجـد إلزامات بنيوية لإغلاق القراءة. فأنا أستطيع أن أرجع إلـى مـا لانهاية حدود المقروء، وأن أقرر بأن كل شيء إنما هو مقروء في النهاية (حتى ولـو لـم يكن مقـروءاً كمـا هـو ظـاهر). كمـا أسـتطيع أن أقـرر أيضـاً، وبشـكل معـاكس، أنه فـي عمق كل نـص وإن كـان تصميم القـراءة فيـه جيـداً، يوجـد، أو يبقــى شــيء لا يقــرأ. ويمكـن «لمعرفـة القــراءة» أن تحاصر، وأن تفحص في مرحلتها الأولى، ولكنها تصبح بسـرعة كبيرة من غير عمق، ولا قواعد، ومن غير درجات ولا كلام.

إن هـذه العقبـة فــي العثـور علـى ملاءمـة، يقـوم عليـها تحليـل متماسك للقراءة، يمكن أن نقول إننا لمسؤولين عنها. وذلـك لأن المهارة تنقصنـا. ولكن يمكننـا أن نفترض أيضـاً أن تعـذر الملاءمـة قـد يكـون بشكل ما خلقـاً فـي القـراءة. فقـد يـأتي شـيء، بشـكل قـانوني، يشـوش تحليل الأشياء ومستويات القراءة، فيؤدي بهذا ليس فقط إلى فشل كل بحث عن الملاءمة في تحليل القراءة، ولكن ربما أيضاً إلى فشل مفهوم الملاءمة نفسه (لأن المغامرة نفسها تبدو في طريقها إلى الوصول إلـى اللسانيات وإلى علم السرد). وإني لأعتقد أنه بإمكاني أن أسمي هـذا الشـيء (بشـكل عـادي): الرغبـة. وبمـا أن الرغبـة (أو القـرف) تلـج أيـة قراءة، فإن التأويل الغنوصـي يكون صعبـاً، أو ربمـا يكون مسـتحيلاً - وعلى كل فثمة فرصـة لكـي تتم هنـا حيث لا ننتظرهـا، أو علـى الأقل ليـس بـالضبط هنـا حيـث ننتظرهـا: إننـا لننتظرهـا بوسـاطة تقليـد

حديث، من جانب البنية. وجزئياً، فإن الحق معنا من غير شك: فكل قراءة إنما تمر بنفسها داخل بنية (حتى ولو كانت متعددة، أو مفتوحة)، وليس في فضاء مزعوم الحرية لعفوية مزعومة. ليس هناك قراءة «طبيعية»، «وحشية»: فالقراءة لا تتجاوز البنية. بل هي تخضع لها: إنها تحتاجها، وإنها لتحترمها. ولكنها تفسدها. وستكون القراءة هي حركة الجسد (ذلك لأننا نقرأ بجسدنا كما هو معلوم) الذي يثبت بحركة واحدة نظامه ويفسده: إضافة داخلية للفساد.

2- الكبت

إنني لن أسأل نفسي، على وجه الدقة، عن تناسخات رغبة القراءة. وكذلك، فإنني لن أستطيع أن أجيب على هذا السؤال المغضب: لماذا لا يرغب الفرنسيون اليوم أن يقرأوا؟ ولماذا يبدو أن خمسين بالمئة منهم لا يقرأون؟ إن ما يمكن أن يستحوذ علينا لحظة، إنما هو أثر الرغبة -أو اللارغبة- القائم في داخل القراءة، هذا إذا افترضنا أن إرادة القراءة قد تم الاضطلاع بها من قبل. وإنه لمن أولها كبت القراءة. وإني لأفكر في نوعين من أنواعه.

أما النوع الأول، فينتج عن كل الضغوط الاجتماعية أو التي استنبطت عن طريق ألف بديل يجعل من القراءة واجباً، حيث يحدد فعلَ القراءة نفسه قانونٌ ما: إنه فعل القراءة، أو أفضل أيضاً إذا كان القول ممكناً، إنه فعل لحصول القراءة، والأثر الشعائري تقريباً للمُسارّة(*). إنني لا أتكلم إذن عن القراءات «الآلية» التي تعد ضرورة لاكتساب معرفة ما، أو تقنية من التقنيات، والتي تختفي بموجبها بادرة القراءة تحت فعل التعلم: إنني أتكلم عن قراءات «حرة»، يجب

(*) المُسارّة: احتفالات كانت تقام لإيقاف عضو جديد على أسرار الديانات القديمة (م).

على المرء بالأحرى أن يقوم بها: يجب على المرء أن يكون قد قرأ (أميرة الكليف، وأوديب المضاد). ولكن من أين يأتي القانون؟ إنه يأتي من مقامات عديدة، كل مقام منها يؤسس قيمة، أو يؤسس إيديولوجيا: فالبنسبة إلى المناضل الطليعي، يجب أن يكون قد قرأ «المعركة»، و«أرتو». وخلال زمن طويل، عندما كانت القراءة نخبوية جداً، كانت هناك واجبات للقراءة الكونية. وإنني لأفترض أن انهدام الإنسانوية (humanistes) قد وضع نهاية لهذه الواجبات في القراءة: فقد حلت محلها واجبات خاصة، ترتبط «بالدور» الذي تعرف فيه الذات نفسها في مجتمع اليوم. فقانون القراءة لا يأتي من خلود القراءة، ولكن من مقام شاذ، أو على الأقل أيضاً من مقام مُلْغَز، يتموضع عند حدود التاريخ وحدود الدُرْجة (la mode). وما أريد أن أقوله، هو إنه ثمة قوانين للجماعة، إنها قوانين صغيرة، ويجب على المرء أن يمتلك الحق في التحرر منها. وأيضاً: إن حرية القراءة، مهما كان الثمن الذي يجب على المرء أن يدفعه، تعني كذلك حرية عدم القراءة، فمن يعلم أن ثمة أشياء لا تتحول، ومن يعلم أن ثمة أشياء مهمة لا تصل (في العمل، وفي تاريخ الذات التاريخية) ليس فقط عن طريق أثر القراءات، ولكن عن طريق نسيان القراءة، أي عن طريق ما يمكن أن نسميه «مرح» القراءة؟ أو أيضاً: إن القراءة لا تستطيع أن تنفك، مهما كلف ذلك على المؤسسات، من سلبية غريزتها الخاصة.

وأما الكبت الثاني، فربما يكون كبت المكتبة. وبالطبع، ليس المقصود هو الاعتراض على المؤسسات المكتبية، كما ليس هو عدم الاهتمام بتطويرها الضروري. إن المقصود هو الاعتراف بكل بساطة فقط بأثر الكبت، وبأن في هذه السمة الأساسية والمحتومة شيئاً من المكتبة العامة (أو الجماعية فقط): إنه تصنُّعها. فالتصنع ليس في ذاته مسلكاً للكبت (إذ ليس في الطبيعة شيء محرر على وجه

الخصوص). فإذا كان تصنع المكتبة يصنع فشل الرغبة في القراءة، فإنما يكون ذلك لسببين:

1- إن المكتبة، بحالتها ومهما كانت سعتها، غير متناهية. وذلك على اعتبار أنها دائماً (مهما كانت جيدة التصميم) دون الطلب وخارجه في الوقت نفسه: فالكتاب المرغوب نزاع لأن يكون فيها أبداً. ومع ذلك، فثمة كتاب آخر يُقترح عليكم: فالمكتبة هي فضاء بدائل الرغبة. وإنها لتكون هي الواقع في مواجهة مغامرة القراءة، ذلك لأنها تعيد الغرية إلى النظام: وهي لأنها إما كبيرة جداً وإما صغيرة جداً، فإنها غير ملائمة أساساً للغرية: ولكي يستخلص المرء من المكتبة لذة، أو يسد فراغاً، أو متعة، فيجب عليه أن يتخلى عن دفق خياله. ويجب عليه أن يستحوذ على أوديبه الخاص- فهذا الأوديب يجب أن لا يتم صنعه في الرابعة من العمر، ولكن حيث أرغب في كل يوم من أيام حياتي. هنا تكون وفرة الكتب هي القانون، والخصاء.

2- المكتبة فضاء نزوره، ولكننا لا نسلكه أبداً. ولقد كان يجب أن تكون في لغتنا، والتي يقال إنها جيدة، كلمتان مختلفتان: كلمة بالنسبة إلى كتاب المكتبة، وكلمة بالنسبة إلى الكتاب في منزل الشخص (فلنضع عناوين، فهذا تركيب مستقل مرجعه موضوع خاص)، كلمة بالنسبة إلى الكتاب «المستعار» -ويكون هذا في معظم الأحيان غير وسيط بيروقراطي أو عظيم- وكلمة أخرى بالنسبة إلى كتاب محجوز، مختطف، مستمال، مقتطع، تماماً كما لو أنه كان حرزاً. فكلمة الكتاب عندها شيء مستدان (يجب أن يعاد)، وكلمة الكتاب عندها موضوعُ رغبةٍ أو طلب مباشر (من غير وسيط). وإن الفضاء المهيأ (غير العام) لينتزع من الكتاب كل وظيفة من وظائف الظهور الاجتماعي، والثقافي والمؤسساتي (تُستثنى من ذلك حالة زوايا الاستراحة المحملة بنفايات الكتب). وإنه لمن المؤكد أن الكتاب في

المنزل ليس قطعة من الرغبة مجردة تماماً: إنه (عموماً) يمر عبر وسيط ليس فيه شيء نظيف على وجه الخصوص: إنه المال. ولقد كان من الواجب أن يُشترى. ومذ ذاك، يجب أن لا تشترى الأخرى. وبما أن الأشياء هي ما تكون، فإن المال يكون هو نفسه إطلاق المكبوت -وهذا ما ليس هو المؤسسة: فالفعل اشترى يمكن أن يكون مُطلِقاً للكبت، ولكنه لن يكون بالتأكيد مستعاراً: فالكتب، في اليوطوبيا الفورية، لا قيمة لها تقريباً، ولكنها تمر مع ذلك بوساطة بعض المال: إنها مغطاة بالنفقة، ومنذئذ فإن الرغبة تعمل: ثمة شيء رُفِعَ الحصار عنه.

3- رغبة

ماذا يوجد في القراءة من رغبة؟. إن الرغبة لا تستطيع أن تتسمى، كما أنها (على عكس الطلب) لا تستطيع أن تقول نفسها. ومع ذلك، فثمة شبق خاص بالقراءة (ففي القراءة تكون الرغبة هنا مع موضوعها، وهذا هو تعريف الشبق). ومن شبقية هذه القراءة، ربما لا توجد خرافة حكمية أكثر صفاء من مشهد «البحث عن الزمن الضائع»، حيث يكشف لنا بروست الشابَّ الراوي وقد انغلق على نفسه في الحجرة لكي يقرأ (وذلك لكي لا يرى جدته تتألم إذ يقال لها، مزاحاً، إن زوجها سيذهب لكي يشرب الكونياك...) «لقد صعدت لأبكي في أعلى البيت، إلى جانب صالة الدراسات، تحت السقوف، في غرفة صغيرة تشتم السوسن، وتعطرّها أيضاً كمشمشة برية نبتت في الخارج بين أحجار السور، فمر منها فرع مزهر عبر فرجة النافذة. إن هذه الغرفة المقدرة لاستخدام أكثر خصوصية وأكثر ابتذالاً، والتي كان يصل النظر منها إلى البرج الرئيس لروسانفيل - لو- بان، قدمت خلال زمن طويل ملجأ بالنسبة إليّ وإلى كل اهتماماتي التي تطالب بوحدة لا تغتصب: كالقراءة، وحلم اليقظة،

والدموع، واللذة. ولقد كانت هذه الغرفة كذلك من غير ريب، لأنها كانت الوحيدة التي سُمِحَ لي أن أقفلها بالمفتاح».

وهكذا، فإن القراءة الراغبة تظهر موسومة بسمتين أساسيتين. فالقارئ -الذي يقرأ- حين ينغلق على نفسه لكي يقرأ، ويجعل من القراءة حالة معزولة تماماً، وسرية يلغي العالم فيها كلية، فإنه يتماهى مع ذاتين إنسانيتين أخريين -وللحق نقول إنهما قريبتان من بعضهما- تكتسب حالهما أيضاً انعزالاً عنيفاً: الذات العاشقة والذات الصوفية. فتيريز دافاليا كانت قد صنعت من القراءة بديلاً للضراعة الذهنية. وكذلك، فإن الشخص العاشق، وهذا أمر نعرفه، إنما يكون موسوماً بإنسحاب من الواقع. وإنه ليزيل ولايته عن العالم الخارجي. وهذا يؤكد أن الشخص القارئ إنما هو شخص منفي في كليته في سجل الخيال. كما يؤكد أن حل اقتصاد اللذة عنده إنما يقوم على الاعتناء بعلاقته التناظرية مع الكتاب (أي مع الصور)، وذلك بالانزواء فرداً إزاء فرد معه، ملتصقاً به والأنف فوقه، إذا جرئت أن أقول، كما يلتصق الطفل بأمه، وكما يتعلق العاشق بالوجه المحبوب. فغرفة أريج السوسن، هي انغلاق المرآة نفسها، هنا حيث يتم إنتاج تلاحم صوتي فردوسي للذات والصورة - للكتاب.

السمة الثانية التي تتكون منها الذات الراغبة -وهذا ما يقوله لنا مشهد الغرفة بوضوح- هي هذا: تكون اضطرابات الجسد حاضرة في القراءة، ومختلطة، ومدحرجة: الافتتان، والعطلة، والتلذذ، والألم. وإن القراءة لتنتج جسداً مشوشاً، ولكنه غير مجزء (ومن غير هذا لا تعد القراءة من الخيال). ومع ذلك. فثمة شيء أكثر إلغازاً يهب نفسه للقراءة، وللتأويل، في المشهد عند بروست: فللقراءة -للذة القراءة- علاقة ما مع الشرجية. وإن الكتابة نفسها لتنتج القراءة، والغائط و- لقد رأينا هذا- المال.

والآن -من غير مغادرة لغرفة القراءة- هذا السؤال: هل ثمة لذائذ مختلفة للقراءة؟ وهل ثمة نموذج واحد لهذه الملذات؟ يبدو لي أنه ثمة، على كل حال وعلى الأقل، ثلاثة نماذج للذة القراءة أو، لكي نكون أكثر تحديداً، ثلاثة طرق تستطيع صورة القراءة أن تأسر من خلالها الشخص القارئ. فبحسب الطريقة الأولى، تكون للقارئ مع النص المقروء، علاقة تقديسية: فهو يلتذ بالكلمات، وببعض الكلمات،/ وببعض تنسيق الكلمات، ففي النص ترتسم شواطئ وعوازل. وأما في الافتتان الذي يستغرق فيه الشخص القارئ، فإنه يضيع نفسه: وسيكون النموذج هنا نموذجاً لقراءة استعارية أو شعرية. فهل هو محتاج إلى ثقافة لغوية طويلة لكي يذوق هذه اللذة؟ ليس الأمر أكيداً: فحتى الطفل الصغير جداً، في لحظة الثغثغة، يعرف شبق الكلمة، ويعرف الممارسة الشفوية والصوتية الممنوحة للغريزة الجنسية. وأما بحسب الطريقة الثانية، والتي هي على عكس الأولى، فإن القارئ يكون مشدوداً بشكل ما إلى الأمام، وذلك على مدار الكتاب. فثمة قوة تشده، وهي تكون على الدوام تقريباً متنكرة، ونظامها يقوم على الترقب: فالكتاب يلغي نفسه شيئاً فشيئاً. وإن المتعة لتكمن في هذا الاستهلاك البرم الغضوب. والمقصود أساساً، كما هو متفق، إنما هي اللذة الكنائية القائمة في كل السرد، من غير أن ننسى أن المعرفة نفسها والفكرة تستطيعان أن تكونا مرويتين، وخاضعتين إلى حركة من حركات الترقب. ولأن هذه اللذة مرتبطة عياناً بمراقبة ما يدور وبنزع الحجاب عما هو مخبوء، فيمكن الافتراض بأن لها علاقة مع المسموع الخاص بالمشهد الأصلي. فأنا أريد أن أفاجئ، وإن خارت قواي من الانتظار: إنها صورة مجردة من صور المتعة بما إنها لا تكون في نظام الإشباع. وعلى العكس من هذا، يجب، فيما تبقى، استجواب الانغلاق، وقرف القراءة: لماذا لا نتابع كتاباً؟ ولماذا عندما قرر بوفار أن يهتم

بفلسفة التاريخ لم يستطع أن «يتم خطاب بروست الشهير». فهل هذا يكون خطأ بوفار أم خطأ بروست؟ وهل هناك آليات كونية للإغراء؟ ثم هل يوجد منطق شبقي للسرد؟ إن على التحليل البنيوي للقصة أن يطرح هنا قضية اللذة: فأنا يبدو لي أنه يمتلك الامكانات من الآن فصاعداً. وأخيراً، ثمة مغامرة للقراء (أسمّي مغامرة الطريقة التي تأتي اللذة بها إلى القراءة): إنها، إذا أمكن القول، مغامرة الكتابة. ذلك أن القراءة تقود الرغبة في الكتابة (إننا متأكدون الآن بأنه ثمة متعة للكتابة، وإن كانت لا تزال بالنسبة إلينا لغزاً). وهذا لا يعني البتّة أننا نرغب أن نكتب بالضرورة كما يكتب المؤلف الذي تعجبنا قراءته. ذلك أن ما نرغب فيه فقط، إنما هو الرغبة التي امتلكها الناسخ في الكتابة، أو أيضاً: إننا نرغب الرغبة التي أرادها المؤلف من القارئ عندما كتب. وإننا لنرغب الـ «أحبوني» التي هي في كل كتابة. وهذا ما قاله الكاتب روجيه لابورت بوضوح كامل: «إن قراءة مجردة لا تستدعي كتابة أخرى إنما هي بالنسبة إليّ شيء غير مفهوم... فقراءة بروست، وبلانشو، وكافكا، وأرتو لم تعطني الرغبة في الكتابة عن هؤلاء المؤلفين (وإني لأضيف، إنها لم تعطني الرغبة لكي أكتب كما يكتبون) ولكنها أعطتني الرغبة في الكتابة». وإن القراءة ضمن هذا المنظور لتعد فعلاً إنتاجاً: وهي أيضاً ليست صوراً داخلية، ولا إسقاطاً، ولا استيهاماً، ولكنها عمل بكل دقة: فالمنتج (المستهلك) قد عاد إلى الإنتاج، وإلى الوعد، وإلى الرغبة في الإنتاج. وإن سلسلة الرغبات بدأت بالدوران. فكل قراءة تتوخى من الكتابة أن تلد إلى ما لا نهاية. فهل تكون لذة الإنتاج هذه نخبوية ومخصصة للكتاب المفترضين وحدهم؟ إن كل شيء في مجتمعنا، في مجتمع الاستهلاك، وليس الإنتاج، في مجتمع القراءة، والرؤية والسمع، وليس في مجتمع الكتابة، في مجتمع النظر والإصغاء، إن كل شيء إنما تم صنعاً لكي

يمنع الجواب: فهواة الكتابة متفرقون، وخفيّون، يسحقهم ألف ضغط، وإنهم لباطنيون كذلك.

4- الذات

لقد تحدثنا كثيراً، قبل أن يكون التحليل البنيوي حدثاً، عن وجهات نظر مختلفة يستطيع كاتب من الكتاب أن يعتمد عليها لكي يروي قصة، أو لكي يعلن ببساطة عن نص من النصوص. إذ ثمة طريقة لربط القارئ بنظرية من نظريات السرد، أو بشكل أوسع بنظرية في الشعرية، تقضي بالنظر إليه كما لو أنه هو نفسه يضطلع بوجهة نظر (أو بعدد متتابع). وبقول آخر، يجب معاملة القارئ كما لو أنه شخصية من الشخصيات، وأن تُصنع منه إحدى شخصيات (ليست الشخصية المفضلة بالضرورة) الخيال القصصي و/أو النص. ولقد قام الدليل بالنسبة إلى التراجيديا الإغريقية: إن القارئ شخص قائم في المشهد (وإن يكن بشكل سري)، وإنه ليسمع وحده ما لا يسمعه كل واحد من شركاء الحوار، فسمعه مضاعف (وهو متعدد فرضياً إذن). ولقد نقول إن المكان الخاص بالقارئ إنما هو في القلب المكاني، تماماً كما استحوذ على سوسير (ألم يشعر بأنه قد أصبح مجنوناً، هو، العالم، لكونه حينئذ فقط القارئ بشكل كلي؟): إن قراءة «حقيقية»، أي قراءة تضطلع بتأكيدها، ستكون قراءة مجنونة، ليس فيما تخترعه من المعاني غير المحتملة (تفاسير معكوسة)، وليس فيما «تهذي» به، ولكن فيما تدركه من تعددية المعاني المتزامنة، وتعددية وجهات النظر، والبنى، كما لو أنها فضاء ممتد خارج القوانين التي تحرم التناقض (إن «النص» هو نفس التمثيل لهذا الفضاء).

إن هذا التخيل لقارئ كلي -أي متعدد كلياً، والشاذ نحواً- ربما

يكون المفيد فيه أنه يسمح باستشفاف ما يمكن أن نسميه تناقض القارئ: فمن المقبول عموماً أن الفعل قرأ إنما يعني فك الرموز: الحروف: والكلمات، والمعاني، والبنى، وهذا أمر أكيد. ولكن بتجميع تلك الرموز، وذلك لأن القراءة غير متناهية حتماً، وبرفع فرضية توقيف المعنى، وبوضع القراءة في عجلة حرة (وهذا هو ميلها البنيوي)، فإن القارئ سيؤخذ في انقلاب جدلي: وفي النهاية، فإنه لن يفك الرموز، ولكنه سيضاعفها، ولن يحل الشيفرات، ولكنه سينتج، وسيكدّس اللغات، وسيدع نفسه إلى ما لا نهاية ومن غير ملل معبّراً لها: إنه هذا المعبّر.

والحال كذلك، فإن هذا لهو وضع الذات الإنسانية نفسه، أو هو كما يحاول على الأقل الإبيستيمولوجي والمحلل النفسي أن يتفهماه: إنها ذات لم تعد الذات المفكرة بالفلسفة المثالية، ولكنها بالأحرى ذات منفصلة عن كل وحدة، وضائعة في تجاهل مضاعف بين لا وعيها وإيديولوجياتها، ولا تتماسك إلاّ في ملعب فروسية اللغات. وإني لأرغب أن أقول هنا إن القارئ هو الذات كلها، وإن حقل القراءة هو حقل الذاتية المطلقة (بالمعنى المادي الذي تستطيع أن تتخذه من الآن فصاعداً هذه الكلمة المثالية القديمة): إن كل قراءة تصدر عن ذات، وهي لا تكون منفصلة عن هذه الذات إلاّ بوسائط نادرة ودقيقة مثل تعلّم الآداب، وبعض الرسميات البلاغية. وبعيداً عنها، فإن الذات سريعاً ما تجد نفسها ضمن بنيتها الخاصة، والفردية: فإما راغبة، وإما منحرفة، وإما مصابة بالذهان الهذياني، وإما خيالية، وإما مصابة بالعصاب -وكما هو معروف أيضاً، فإنها ستجد نفسها ضمن بنيتها التاريخية: مستلبة بإيديولوجيا، ونمطيات القوانين.

كل هذا لكي ندل أننا لا نستطيع أن نأمل كما ينبغي بوجود علم للقراءة، أو بوجود سيميولوجيا للقراءة، اللهم إلاّ إذا تصورنا أن يكون

ممكناً في يوم من الأيام -ثمة تناقض في المصطلحات- وجود علم لانضوب، وللانتقال غير المتناهي: إن القراءة هي هذه الطاقة تحديداً، وهذا الفعل الذي سيمضي ممسكاً بهذا النص، وذلك الكتاب. وإن هذا هو «الذي لا يدع نفسه تُنْضِبُه أصناف الشعرية». وستكون القراءة في النهاية نزفاً دائماً، والبنية -التي يصفها التحليل البنيوي بصبر وفائدة- ستتهدم من خلاله، وستتفتح، وستضيع. وهي إذ تتطابق في هذا مع أي نظام منطقي، فلا شيء في النهاية يستطيع أن ينغلق- تاركاً غير منقوص ما يجب أن يسمّى حركة الذات والتاريخ: القراءة، ستكون هنا حيث تجن البنية.

5

أفكار حول
كتاب وجيز

أود أن أقدم بعض الملاحظات المرتجلة، البسيطة والمبسطة، وإنها لملاحظات أوحتها لي القراءة أو إعادة قراءة حديثة لكتاب وجيز في تاريخ الأدب الفرنسي. وأنا أعيد القراءة أو وأنا أقرأ هذا الوجيز، الذي يشبه جداً تلك الكتب التي عرفتها عندما كنت تلميذاً، طرحت على نفسي هذا السؤال: هل يمكن للأدب أن يكون بالنسبة إلينا شيئاً آخر غير ذكريات الطفولة؟ أريد أن أقول: ما الذي يستمر، ويثابر، ويتكلم من الأدب بعد المدرسة الثانوية؟

إذا وقفنا موقف جامعي موضوعي، فإننا سنجيب أن ما يبقى مستمراً من الأدب في سن الرشد، والحياة العامة، هو: بعض الكلمات المتقاطعة، وبعض الألعاب المتلفزة، وملصقات لمئويات مولد الكاتب وموته، وعناوين بعض كتب الجيب، وبعض الإشارات النقدية في الجريدة التي نقرأها ليس من أجل هذا، ولكن من أجل شيء آخر،

ولكي نقف على شيء آخر غير هذه الإشارات إلى الأدب. وإن هذا ليعود، كما أعتقد، إلى أننا في فرنسا قد تعودنا أن نمثل الأدب بتاريخ الأدب. فتاريخ الأدب موضوع مدرسي جوهرياً. وإنه لا يوجد بالتحديد إلا من خلال تعليمه. وإن هذا الاحتفال العَشْري «تعليم الأدب»، ليعد بالنسبة إليّ على نحو من الأنحاء تحصيل حاصل. فالأدب هو ما يُدَرَّسُ، وهذا هو كل شيء. ذلك لأنه موضوع للتدريس. ولعلكم تتفقون على القول إننا في فرنسا، لم ننتج أي تركيب جدلي، لنقل مثل النموذج الهيجلي، عن تاريخ أدبنا. وإذا كان هذا الأدب الفرنسي يمثل ذكريات الطفولة -وإني لأنظر إليه هكذا- فإني أريد أن أرى -وسيكون هذا موضوعاً لجرد محدود جداً وتافه- ضمن أي المكوِّنات صنعت هذه الذكريات.

لقد صنعت هذه الذكريات من بعض الأشياء التي تتكرر، والتي تعود كل الوقت، والتي يمكن أن نسميها تقريباً الوحدات اللغوية الصغرى الواصفة للأدب أو للغة تاريخ الأدب. وإن هذه الأشياء، إنما تتمثل بكل تأكيد في المؤلفين، وفي المدارس، وفي الحركات، وفي الأجناس، وفي العصور. ويوجد، من ثم حول هذه الأشياء، عدد معين من السمات، وهو عدد محدود جداً في الواقع. كما يوجد عدد من المحمولات التي تأتي لتثبّت نفسها، ولكي تنظم مع بعضها كما هو بدهي. وإذا قرأنا كتب الوجيز في تاريخ الأدب، فلن يعيينا أن نقيم من هذه السمات محور الاستبدال، وقائمة التعارضات، والبنية الأصلية. والسبب لأن هذه السمات قليلة العدد، ولقد تبدو لي أنها تخضع تماماً إلى نوع من البنية تتمثل في زوج تعارضي. ويصاحبها من وقت إلى آخر مصطلح مزيج من مصطلحات أخرى. وهذه بنية بسيطة إلى أبعد حد. فهناك مثلاً مثال النموذج الجامع الذي ينضوي تحته كل أدبنا، هذا المثال هو «الرومانسية - الكلاسيكية» (هذا مع العلم أن

الرومانسية الفرنسية تبدو فقيرة نسبياً من منظور عالمي). وهذا المثال ليزيد أحياناً في تعقيده قليلاً، وذلك كأن يقال عن القرن التاسع عشر: «رومانسي - واقعي - رمزي». وإنكم لتعرفون أن قانون التوليف نفسه، يسمح مباشرة بإعطاء نوع من الانتشار الظاهر وذلك بالاعتماد على عناصر قليلة جداً: إذا طبقت بعض هذه السمات على بعض الأشياء التي ذكرت، فإننا نكون قد أنتجنا بعض الفرديات، أو بعض الأدباء والأفراد. وهكذا نجد في الكتب الوجيزة أن العصور نفسها تُقَدَّمُ في النهاية دائماً بشكل نموذجي استبدالي. وللحق نقول إنه لأمر غريب جداً أن يستطيع عصر من العصور أن يمتلك نوعاً من الوجود الفردي. ولكننا تحديداً، بما عندنا من ذكريات الطفولة، معتادون أن نصنع من العصور أنواعاً من الفردية. ومن هنا، فإن عصورنا الأدبية الأربعة لتعد عصوراً شديدة الفردية: يمثل القرن السادس عشر الحياة الفائضة، ويمثل القرن السابع عشر الوحدة، ويمثل القرن الثامن عشر الحركة، ويمثل القرن التاسع عشر التعقيد.

وتضاف سمات أخرى، نستطيع مجدداً أن نعارض بينها، وأن ننمذجها استبدالياً. وسأعطي من غير ترتيب بعض هذا التعارضات، وبعض هذه المحمولات التي تثبت نفسها في الموضوعات الأدبية: يتعارض «الفائض» مع «المضمون»، ويتعارض «الفن الراقي» و«الظلامية الإرادية» مع «الكثرة»، وتتعارض « البرودة البلاغية» مع «الحساسية» -وهذا يغطي النموذج الرومانطيقي المعروف عن «البرودة» و«الحرارة»-، ويوجد التعارض أيضاً بين «المصادر» و«الأصالة»، وبين «العمل» و«الوحي». وهنا يكمن ببساطة مدخل برنامج السبر الصغير لأسطورة تاريخنا الأدبي. وسيبدأ هذا السبر بإقامة هذه الأنواع من النماذج الأسطورية، التي كانت الكتب المدرسية الفرنسية تقبل عليها دائماً بشراهة. ذلك لأنها تمثل إجراء ذاكراتياً،

أو ربما على العكس من هذا لأنها تمثل بنية ذهنية تعمل على عكس المردود الإيديولوجي المحكم (ثمة حاجة إلى تحليل إيديولوجي لكي يقال لنا). وإن هذا التعارض نفسه هو الذي نلقاه مثلاً بين «كونديه» و«تورين»، واللذين سيمثلان الصور العظمى العليا في نموذجها لمزاجين فرنسيين: إذا وضعتوهما معاً في كاتب واحد (إننا لنعلم منذ جاكبسون أن الفعل الشعري يقضي بطرح محور الاستبدال على محور التركيب)، فإنكم ستنتجون مؤلفين يصالحون في الوقت نفسه مثلاً بين «الفن الشكلي وبين الحساسية القصوى»، أو «يُظهرون ذوق الدعابة وهو يخفي عميق الحزن» (مثل فيّون). وما أقوله هنا لا يعدو كونه مدخلاً لما يمكن أن نتخيله كنوع من القواعد الصغيرة لأدبنا. وهي قواعد ستنتج أنواعاً من الفرديات المقولَبة: الكتاب، الحركات، المدارس.

وأما المكون الثاني لهذه الذكريات فهو: إن تاريخ الأدب الفرنسي مصنوع من موانع يجب إحصاؤها. يوجد -وهذا نعرفه، وقد قلناه من قبل- تاريخ آخر لأدبنا يجب كتابته. إنه التاريخ المضاد، أو هو عكس هذا التاريخ. وإنه سيكون تاريخ هذه المنوعات على وجه الدقة،. ولكن ما هي هذه المنوعات؟ إنها الطبقات الاجتماعية أولاً. فالبنية الاجتماعية التي يغطيها هذا الأدب، نادراً ما توجد مذكورة في النقد أكثر تحرراً وتطوراً. فعندما نقرأ هذه الكتب الوجيزة، نرى أن الإحالات إلى تنظيمات الطبقات موجودة أحياناً. ولكنها موجودة بشكل عابر فقط، وبصفة تعارضات جمالية. وبالمعنى العميق، فإن المعارضات التي تقيمها الكتب الوجيزة تخص المناخات الطبقية، وليس الواقع. فعندما يكون الفكر الأرستوقراطي متعارضاً مع الفكر البرجوازي والشعبي، وعلى الأقل بالنسبة إلى القرون الخوالي، فإن الذي يتعارض هو التميز المهذب مع البشاشة ومع الواقعية. وإننا لا

نـزال نجـد، حتـى فـي كتـب وجـيزة حديثـة، جمـلاً مـن هـذا القبيـل: «بليبيـين، إن ديـدرو لتنقصـه الحصافة والظـرف. فهو يرتكب أخطـاء ذوقية تعبر عن السوقية في المشاعر نفسها...». ولقد يعنـي هـذا إذن أن الطبقة موجودة، ولكن بصفة مناخ جمالي أو أخلاقـي. وأما علـى مستوى أدوات المعرفة، فيوجد فـي هـذه الكتب الوجيزة غيـاب جلـي للاقتصاد وللاجتماع في أدبنا. وأما المنع الثاني، فسيكون الجنس كما هو بدهـي. ولكنني لن أتكلم عنه لأنه يدخل فـي منـع أكثر عموماً إلـى درجة يحيل فيها المجتمع كله إلـى الجنـس. وثمـة منـع ثـالث -إنـه يعـد بالنسبة إليّ منعاً- هو مفهوم الأدب نفسه الذي لم يحدد قط بوصفه مفهوماً. فـالأدب فـي كتب التـاريخ هـذه يعد شـيئاً بدهيـاً وإذا كنـا لا نشـك فيـه لكـي نحـدد كائنـه، فليـس علـى الأقـل أن نحـدد الوظـائف الاجتماعية، والرمزية، أو الأنتروبولوجية. وما دام الحال كذلك، فإننا نستطيع أن نقلب هذا النقـص ونقـول -إننـي شـخصياً- سـأقوله بملئ إرادتي على كل حال- يجب على تاريخ الأدب أن يكون مصمماً كتاريخ للأفكار الأدبية. ولا يبدو لي هذا التاريخ موجوداً الآن. وأخيراً، هناك منع رابع لا يقل أهمية عما سبق. إنـه منـع يتجه إلـى اللغـات كمـا هـي الحال دائماً. فاللغة تشكل موضوعاً للمنـع ربما يكون أكثر أهميـة مـن كل الممنوعات الأخرى. وإنـي لأقصـد بهذا منعـاً معلنـاً. إنـه ذلـك المنـع الوجيز الذي تتجه به هذه الكتب الوجيزة إلى اللغة المبتعدة عن المعيار الكلاسيكي. وهـذا أمـر معـروف، إذ يوجـد منـع هـائل ضـد التكلـف. فـالتكلف كـان يوصـف فـي القـرن السـابع عشـر بكونـه يمثـل نوعـاً مـن الجحيم الكلاسيكي: يحمل كل الفرنسيين من خلال تعليمهم المدرسي الحكم نفسه، والنظرة نفسها التي يحملها بوالو، وموليير، أو لابرويير. وهذه محاكمة ذات اتجاه واحد، ظلت تتكـرر خـلال قـرون. وربمـا كـان هذا على الرغم من أنه يمكن لتاريخ حقيقـي لـلأدب أن يظهـر النجـاح

الهائل والمستمر خلال كل القرن السابع عشر. والسبب لأنه حتى في عام 1663، قد ظهرت مجموعة من الشعر الغزلي للكونتيس دي سوز، أعيد طبعها خمس عشرة مرة طبعات مختلفة. توجد هنا إذن نقطة تحتاج إلى توضيح، إنها نقطة المنع. ويوجد أيضاً حالة الفرنسية في القرن السادس عشر. وهذا ما نسميه بالفرنسية البسيطة. وهي فرنسية ترفضها لغتنا بحجة أنها مصنوعة من جديد باطل، ومن خليط من الإيطالية، ومن رطانة مشوهة، ومن جراءات باروكية، إلى آخره. وإن هذا ليحدث من غير أن نطرح القضية لمعرفة ما أضفنا، نحن أبناء فرنسا اليوم، وذلك في الصدمة النفسية العظمى للنقاء الكلاسيكي. فنحن لم نفقد فقط أدوات للتعبير، كما يقال، ولكننا فقدنا أيضاً بنية عقلية. ذلك لأن اللغة بنية عقلية. وسأذكر، على سبيل المثل الدال، أن «لاكان» كان يرى أن تعبيراً فرنسياً مثل «هذا أكون – أنا» يتناسب مع بنية في التحليل النفسي. ولقد يعني بمعنى حقيقي إذن، أن هذه البنية كانت ممكنة في لغة القرن السادس عشر. وهنا أيضاً، ثمة قضية يجب فتحها. ويجب أن تنطلق هذه القضية بكل بداهة من إدانة لما يمكن أن نسميه «الكلاسيكية – المركزية». فهذه، في رأيي، لا تزال توسم إلى الآن كل أدبنا، وخاصة فيما يتعلق باللغة. وهكذا يجب لمرة إضافية، أن ندمج قضايا اللغة هذه بقضايا الأدب. ويجب على المرء أن يطرح الأسئلة الكبرى: متى تبدأ اللغة؟ وماذا يعني القول «بدأ» بالنسبة إلى اللغة؟ وكذلك متى يبدأ الجنس الأدبي؟ وماذا يعني ما يقولونه لنا عن الرواية الفرنسية الأولى مثلاً؟ إننا نرى، في الحقيقة، أنه يوجد دائماً خلف الفكرة الكلاسيكية عن اللغة، فكرة سياسية: إن الكائن اللغوي، أي كماله واسمه أيضاً، يرتبط ببلوغ السلطة أوجها: تمثل الكلاسيكية اللاتينية السلطة الكلاسيكية أو الرومانية. وكذلك، فإن الكلاسيكية الفرنسية تمثل السلطة الملكية.

ولهذا يجب أن يقال إننا نُدَرِّس في تعليمنا، أو نعزز اللغة الأبوية، وليس لغة الأمومة. وما دمنا في هذا، فيمكننا أن نقول أيضاً إننا لا نعرف ما هي الفرنسية المحكية، بينما نعرف ما هي الفرنسية المكتوبة. وذلك لوجود قواعد لحسن الاستعمال، ولكن لا أحد يعرف ما هي الفرنسية المحكية. ولكي نعرف، يجب أن نبدأ بالتخلص من الكلاسيكية - المركزية.

يأتي الآن دور العنصر الثالث من عناصر ذكريات الطفولة: إن هذه الذكريات متمركزة. وهذا المركز -كما جئت على قوله- هو الكلاسيكية ويبدو لنا أن هذه الكلاسيكية - المركزية تنطوي على مغالطة تاريخية. ومع ذلك، فإننا لا نزال نعيش معها. ولا نزال أيضاً نحضر رسائل الدكتوراه في السوربون عن صالة لوي - ليار، ومطلوب أن نحصي عدد الصور الشخصية الموجودة في هذه الصالة. وبقول آخر، فإن الآلهة هي التي تتربع على عرش المعرفة الفرنسية في مجموعها، فهناك: كورني، وموليير، وباسكال، وديكارت، وبوسويه، وراسين تحت حماية -وهذا، عبارة عن اعتراف- ريشليو. وتذهب، إذن، هذه الكلاسيكية - المركزية بعيداً. فهي تطابق دائماً بين الأدب والملك. وإننا لنجد هذا حتى في العرض الذي تجريه الكتب الوجيزة. فالأدب هو الملكية. وبطريقة قهرية، تُبنى الصورة المدرسية للأدب حول أسماء بعض الملوك: لويس الرابع عشر، كما هو أكيد، ولكن هناك أيضاً فرانسوا الأول، كما أن هناك سان لويس. وهكذا تُقدم لنا صورة ملساء، يعكس فيها الملك والأدب بعضهم بعضاً. ويوجد أيضاً في هذه البنية المركزية لتاريخنا الأدبي، التطابق القومي: تضع هذه الكتب الوجيزة للتاريخ مقدماً، ودائماً، ما يسمى نموذجية القيم الفرنسية، أو المزاج الذي يمثل الفرنسيين تمثيلاً نموذجياً. وإنه ليقال لنا مثلاً، إن جوانفيل هو مثال للنموذج الفرنسي. كما يقال لنا إن ما

هو فرنسي -الجنرال ديغول كان قد أعطى التعريف- إنما يكون «قانونياً، وعادياً، ووطنياً». وهذا بالطبع، هو جدول المعايير والقيم لأدبنا. فمنذ اللحظة التي وجد فيها لأدبنا مركز، كان من البدهي أن يُبنى هذا الأدب بالعلاقة مع هذا المركز. وأما ما يأتي بعد أو قبل في إطار المجموع، يُعطى إذن بوصفه إعلاناً أو تخلياً. فما هو قبل الكلاسيكية يبشر بالكلاسيكية -مونتين مبشر بالكلاسيكيين- وما يأتي بعد، فهو إما أن يسترجعها أو يتخلى عنها.

والملاحظة الأخيرة هي: إن ذكريات الطفولة التي أتكلم عنها، تستعير انبناءها الدائم، على امتداد هذه القرون، من شبكة تعد موجودة في تعليمنا. إنها شبكة البلاغة. فقد تم التخلي عنها في منتصف القرن التاسع عشر (لقد أثبت ذلك جينيت في مقال قيم كتبه عن هذه القضية). ولقد صارت هذه الشبكة الآن شبكة لعلم النفس. ولذا نرى أن كل الأحكام المدرسية تقوم على مفهوم للشكل بوصفه «تعبيراً» يؤديه المتكلم. فالشخصية تترجم في الأسلوب. وتغذي هذه المسلمة كل الأحكام وكل التحليلات التي تُحمل على الكاتب. ومن هنا تنشأ في النهاية القيمة المفتاحية. وإنها لقيمة تتكرر غالباً لكي يصار بها إلى الحكم على المؤلفين. هذه القيمة هي الصدق. ومثال ذلك، إن دي بللي يُمتدح لأن صرخاته كانت صادقة وشخصية. وأما رونسار، فيمتدح لأنه كان يمتلك إيماناً مسيحياً صادقاً. وأما فيّون، فهو صاحب الصرخة النابعة من القلب.

إن هذه الملاحظات ذات طبيعة تبسيطية. وإني لأسأل نفسي إذا كان يمكنها أن تقيم نقاشاً. ولكني أريد أن أختتمها بملاحظة أخيرة. يوجد، من وجهة نظري، تناقض لا يقبل الاختزال بين الأدب بوصفه ممارسة، وبين الأدب بوصفه تعليماً. ويعد هذا التناقض خطيراً لأنه يتعلق بقضية ربما تكون من أكثر القضايا اشتعالاً اليوم،

وهـي قضية نقل المعرفة. وهنا تكمـن الآن، مـن غـير شـك، المشـكلة الأساسية للاستلاب. والسبب لأنه إذا كانت البنـى الكبرى للاستلاب الاقتصادي قد كشفت، فإن بنـى الاستلاب المعرفـي لـم تكشف بعـد. وإني لأعتقد أن جهازاً مفهومياً سياسياً لا يكفي للقيام بهذا الأمـر. ذلك لأنه يحتاج بـالتحديد إلـى جهاز تحليلـي يُستمد مـن التحليـل النفسي. وإنه لعلى هـذا إذن يجب العمل، وسيكون لهذا الأمـر، فيما بعد، آثار على الأدب. وما يمكـن أن نقـوم بـه فـي التعليم، هـذا إذا افترضنـا أن الأدب يسـتطيع أن يسـتمر فـي التعليـم، هـو أن يكـون متناغماً مع التعليم.

وما يمكن أن نشير إليه في هذه المرحلة من الانتظار، يتمثل في عدد من نقاط التقويم المؤقتة. فهل نستطيع فـي داخل نظـام تعليمـي يحتفظ بالأدب في برنامجه، أن نتخيل مؤقتاً نقاطاً للتقويم قبل أن يوضع كل شيء موضع الشك؟ إني أرى ثلاث نقـاط مباشـرة للتقويـم. ستكون الأولى بقلب الكلاسيكية المركزية، ثم نرجع القهقرى في إنشاء تـاريخ الأدب: فعوضـاً عـن تنـاول تـاريخ الأدب مـن وجهـة نظـر وراثيـة موهومة، يجب علينا، إذا أردنا فعلاً إنشاء تاريخ للأدب، أن نجعل مـن أنفسنـا مركـز هـذا التـاريخ، ثـم نصعـد انطلاقـاً مـن القطيعـة الحديثـة الكبرى، لتنظيم هذا التاريخ انطلاقاً من هذه القطيعة. وبهذا سيكون أدب المـاضي محكياً بلسـان الحـاضر، وأيضـاً بلغـة الحـاضر. وهكـذا، فإننا سنكف عن رؤية طلاب حزانـى مضطريـن أن يدرسـوا فـي البـدء القرن السـادس عشر، وهـم يكـادون لا يفـهمون لغتـه، وذلـك بحجـة أنـه جاء قبل القرن السابع عشر، الذي هو نفسه كان مشغولاً بالنـزاعات الدينية، والتي هي لا تقيم علاقة مع أوضاعهم الحالية. والمبدأ الثاني هـو: وضـع النـص موضـع الكـاتب، والمدرسـة، والحركـة. فـالنص فـي مدارسنا يعالج بوصفه موضوعاً للشرح. ولكن شرح النص يرتبـط هـو

نفسه بتاريخ الأدب دائماً. ولذا، يجب أن لا يعالج النص بوصفه موضوعاً مقدساً (موضوعاً لدرس في فقه اللغة)، ولكن جوهرياً بوصفه حيزاً لغوياً، وبوصفه نوعاً ممكناً لانحرافات لا نهائية. ولقد يعني هذا إذن أنه يجب العمل على نشر عدد معين من شُرَعِ المعرفة الموظَّفة، وذلك انطلاقاً من عدد معين من النصوص التي وظفت هذه الشُرَعِ فيها. وأما المبدأ الثالث، فهو: يجب في كل مرة وفي كل لحظة تطوير القراءة المتعددة للنص. كما يجب الاعتراف بحقوق التعددية، وإنشاء نوع من النقد المتعدد عملياً، وفتح النص على الرمزية. وإن تنفيذ هذا سيكون، كما أعتقد، إلغاء هائلاً للضغط في تعليم أدبنا - وليس هذا، أكرر القول، كما يُمارس، فالأمر يتعلق بالأساتذة، ولكنه يبدو لي كما لا يزال مقنناً.

أعطوا الحرية
لرسم الأثر

6 ينقص الرواية الأخيرة لفلوبير فصل عن الإمـلاء. ذلك لأنـه كـان يمكـن للمـرء أن يـرى فيه بوفـار وبيكوشيه يوصيان ديموشيل بشراء مكتبة صغيرة لهما، تتضمن كتباً وجيزة في الإمـلاء. يبدأ الاثنـان بالابتهاج، ثـم يندهشـان مـن السـمة الإرهابيـة والمتناقضة للقواعد الموصوفة، ثم يهتاج كل منهما ويناقش طويلاً على مقدار امتداد بصره: لماذا هـذا الرسـم الإملائـي تحديداً؟ لماذا نكتب Caen، Paon، Lampe، Vent، Rang، والمقصود من كل ذلك هـو الصـوت عينه؟ ولماذا نكتب Quatre وcaille ما دامت الكلمتـان تبتديـان بـالحرف نفسه؟ ولقد استخلص بيكوشيه، بعد هذا، وهو مطرق الرأس: «يمكن للإملاء أن يكون مزحة مسلية».

إن هـذه المزحـة، كمـا نعلـم، ليسـت بريئـة. فـالطوارئ الإملائيـة الفرنسية بالنسبة إلى مؤرخ اللغة قابلة للتفسير بكل تأكيد: لكل طارئ صوابه القياسي، والاشتقاقي، والوظيفي. ولكن مجموع هـذا الصـواب

يعد مخالفاً للصواب. وعندما تكون مخالفة الصواب مفروضة عن طريق التعليم على شعب بأسره، فإنها تصبح مذنبة، إذ ليست السمة القسرية لإملائنا هي المزعجة، ولكن أن يكون القسر شرعياً. فالإملاء الرسمي للأكاديمية، منذ عام 1835، يستحوذ على قيمة القانون في نظر الدولة. فمنذ السنة الدراسية الأولى للشاب الفرنسي، والخطأ الإملائي مُصَدَّق: فكم من حياة أخفقت من أجل بعض الأخطاء الإملائية!

إن الأثر الأول للإملاء إنما هو أثر تمييزي. غير أن له آثاراً جانبية نفسية. ولو أن الإملاء كان حراً -حراً في أن يكون مبسطاً أو أن لا يكون- فلقد كان باستطاعته أن يشكل ممارسة إيجابية جداً للتعبير. فالمظهر الكتابي للكلمة يستطيع أن يكتب قيمة شعرية ملائمة. وما كان ذلك كذلك، إلا لأنه ينبعث من استيهام الناسخ، وليس من قانون موحّد للشكل واختزالي. فلنفكر بنوعية النشوة، والابتهاج الباروكي الذي يتفجر من خلال «الشذوذ» الإملائي الذي كان في المخطوطات القديمة، ونصوص الأطفال، ورسائل الغرباء: أليس هذا مدعاة للقول إن الفاعل كان يبحث عن حريته في هذه البدايات المزهرة؟ ألا يصادفنا أن نلتقي أخطاء إملائية خاصة في «سعادتها»، تماماً كما لو أن الناسخ كان يكتب، ليس بتأثير قانون الإملاء المدرسي، ولكن بتأثير أمر خفي يأتيه من تاريخه الذاتي - وربما كان يأتيه من جسده بالذات؟.

وعلى العكس من هذا، فمنذ اللحظة التي يصبح فيها الإملاء موحداً شكلاً، وشرعياً، وتقره الدولة، في تعقيده ولا عقلانيته، فإن العصاب الاستحواذي يجد له مستقراً ومقاماً: إن الخطأ الإملائي يصبح إذ ذاك هو الخطأ.

وضعت لتوي رسالة في البريد، أرشح فيها نفسي لنيل عمل

يمكنه أن يغير حياتي. ولكن هل أنا متأكد من وضع حرف الجمع «S» لهذا الجمع؟ وهل أنا متأكد من وضع الحرف «P» مرتين، ومن الحرف «L» مرة في الفعل «appeler»؟ إني أشك، وإن القلق ليعروني، فمثلي في ذلك هو مثل المصطاف الذي لم يعد يذكر هل أغلق أنبوبة الغاز والماء في بيته أم لا، وإنه ليفكر هل سيكون هناك حريق يأتي على المنزل، أم سيكون هناك ماء يغرقه. وكما أن مثل هذا الشك يمنع هذا المصطاف أن يفيد من اصطيافه، فإن الإملاء الشرعي يمنع الناسخ أن يتلذذ بالكتابة. وهذا سلوك سعيد يسمح للناسخ أن يضع في رسم الكلمة شيئاً أكثر من قصدها الإيصالي.

إصلاح الإملاء، لقد أردنا هذا مرات عديدة، ونحن نريده دورياً. ولكن بماذا يفيد أن نعيد صنع الشُرْعَة، أو حتى تحسينها، إذا كان هذا سيؤدي إلى فرضها مجدداً، وجعلها شرعية، وإلى تحويلها إلى أداة لانتخاب قسري؟ ليس الإملاء هو ما يجب إصلاحه، ولكنه القانون الذي يفرض الدقة، ألا وإن ما يمكن أن يُطلب، إنما هو التالي فقط: إن على المؤسسة أن تظهر بعض التسامح. فإذا كان يعجبني أن أكتب «بدقة»، أي أن أكتب «طبقاً لـ...»، فأنا حر في ذلك، كما أنا حر أن أجد لذتي اليوم في قراءة راسين أو جيد: فالإملاء الشرعي لا يخلو من سحر، لأنه لا يخلو من انحراف. ولكن يجب أن لا يعاقب «الجهل» و«الطياشة». كما يجب أن نتوقف عن النظر إليهما كما لو كانا ضلالات أو ضعفاً. وأخيراً، يجب على المجتمع أن يقبل (أو أن يقبل من جديد) بفصل الكتابة عن جهاز الدولة التي تعد جزءاً منها اليوم. وباختصار، يجب أن نتوقف عن الإقصاء بسبب الإملاء.

2

من العمل إلى النص

موت المؤلف...

1 حين كان بلزاك يتكلم في قصته سارازين عن مَخْصيٍّ تَزَيّا بزِي امرأة، كتب هذه الجملة: «كان المرأة، بكل مخاوفها المفاجئة، وكل نزواتها الطائشة، واضطراباتها الغريزية، واجتراحاتها من غير سبب، وتبجحاتها، ورقة مشاعرها».

فمن يتكلم هكذا؟ هل هو بطل القصة، ليستفيد بتجاهل المخصي الذي يختبئ تحت ستار المرأة؟ أم تراه يكون بالزاك الفرد، مزوداً بفلسفة عن المرأة من خلال تجربته الشخصية؟ أم هو المؤلف بلزاك، يبشر بأفكار «أدبية» عن الأنوثة؟ هل هي الحكمة الكونية؟ أم تراها: تكون علم النفس الرومانسي؟

لا يمكن لأحد أن يعرف أبداً. والسبب، لأن الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل. فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركبٌ، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا. الكتابة، هي السواد والبياض، الذي تتيه فيه كل هوية، بدءاً بهوية الجسد الذي يكتب.

لقد كان ذلك كذلك دائماً من غير ريب: فما أن يُروى حدث ما، لغايات غير متعدية، وكذلك ليس بقصد التأثير تأثيراً مباشراً على الواقع، أي خارج أي وظيفة ما عدا الممارسة الرمزية نفسها في النهاية، حتى يظهر هذا الانفكاك، وحتى يفقد الصوت أصله، ويدخل في موته الخاص، وتبدأ الكتابة. ومع ذلك، فإن الشعور بهذه الظاهرة كان متغيراً. ففي المجتمعات العرقية لا يأخذ شخص القصة على عاتقه، ولكن ثمة وسيط يقوم بذلك. إنه الشامان أو الراوي. ولعلنا نعجب بأدائه (أي بسيطرته على قانون السرد)، ولكننا لن نُعجب أبداً بـ «عبقريته». فالمؤلف شخص حديث. وهو، من غير شك، منتوج من منتوجات مجتمعنا. فالمجتمع حين خرج من القرون الوسطى معضداً بالتجريبية الإنكليزية، والعقلانية الفرنسية، والإيمان الشخصي بحركة الإصلاح، قد اكتشف مكانة الفرد، أو كما يقال بشكل أكثر نبلاً، قد اكتشف «الشخص الإنساني». وإنه لمن المنطقي إذن، أن يعقد المذهب الوضعي في مادة الأدب، أهمية عظمى على «شخصية» المؤلف. فهذا المذهب هو خلاصة الإيديولوجيا الرأسمالية، ومحط غايتها.

ولا يزال المؤلف أيضاً يهيمن على كتب التاريخ الأدبي، وعلى السير التي تترجم حياة الكتّاب، وعلى حوارات المجلات، وعلى وعي الأدباء نفسه. فهؤلاء حريصون أن يصلوا، في مذكراتهم الشخصية، بين شخصياتهم وأعمالهم. ولذا، فإن صورة الأدب التي نستطيع أن نقف عليها في الثقافة المألوفة، قد رُكزت بشكل جائر على المؤلف، وشخصيته، وتاريخه، وأذواقه، وأهوائه. ولا يزال قوام النقد، في معظم الأحيان، ينصبُّ على القول مثلاً: إن عمل بودلير، يمثل إخفاق الإنسان بودلير، وإن عمل فان غوغ، يمثل جنونه، وإن عمل تشايكوفسكي، يمثل رذيلته. وهكذا، فإن البحث عن تفسير للعمل، يتجه دائماً إلى جانب ذلك الشخص الذي أنتجه. كما أن عبر المجاز

الشفاف للخيال، ثمة صوت دائم لشخص واحد، هو صوت المؤلف الذي أدلى «بمكنوناته».

*   *   *

إنه على الرغم من أن امبراطورية المؤلف لا تزال عظيمة السطوة (لم يكن عمل النقد الجديد في الغالب سوى تعضيد لها)، فمن البدهي أن بعض الكتّاب، قد حاول، منذ أمد بعيد، أن يزلزلها. ولقد كان مالارميه هو أول من رأى في فرنسا، وتنبأ بضرورة وضع اللغة نفسها مكان ذاك الذي اعتبر، إلى هذا الوقت، مالكاً لها. فاللغة، بالنسبة إليه كما هي الحال بالنسبة إلينا، هي التي تتكلم وليس المؤلف. وبهذا يصبح معنى الكتابة، هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس «الأنا»، وفيها «تتجز الكلام». وسيكون ذلك عبر موضوعية أولية، لا تختلط في أي لحظة من اللحظات مع موضوعية الروائي الخاصية: فشعرية مالارميه جميعاً، إنما تقوم على حذف المؤلف لمصلحة الكتابة (ويكون هذا، كما سنرى بإعطاء القارئ مكان المؤلف). وأما فاليري فيخفف من حدة نظرية مالارميه، ذلك لأنه كان مرتبكاً داخل سيكولوجية الأنا. ولكن لأن ذوقه الكلاسيكي كان يدعوه أن يحمل نفسه إلى دورس البلاغة، فإنه يتوقف عن الدوران شاكاً في المؤلف وساخراً منه، ومركزاً على الطبيعة اللسانية لنشاطه وكأنها طبيعة «مجازفة». ولقد طالب، في كل كتاباته النثرية، مراعاة الشرط اللفظي الأساسي للأدب، ذلك الشرط الذي بدا فيه أن أي لجوء إلى داخلية الكاتب إنما هو خرافة محضة. ولقد تعهد بروست جهاراً، على الرغم من السمة النفسانية الظاهرة لما يسمى «تحليلاته»، أن يشوش علاقة الكاتب بشخصياته تشويشاً حاداً، بدقة قصوى: فهو يجعل من الراوي، ليس ذلك الذي رأى أو شعر، ولا ذلك الذي يكتب، ولكن ذلك

الذي سيكتب (فالشاب في الرواية -ولكن، بالمناسبة، ما عمره ومن يكون؟- يريد أن يكتب، ولكنه لا يستطيع ذلك. وتنتهي الرواية أخيراً عندما تصبح الكتابة ممكنة). وإن بروست ليعطي للكتابة الحديثة بُعدها الملحمي: فلقد أحدث انقلاباً جذرياً، إنه جعل من حياته نفسها عملاً أدبياً. وكان ذلك بدلاً من وضع حياته في روايته كما يقال غالباً. فجاء كتابه بالذات نموذجاً أدبياً. وقد فعل هذا، بحيث بدا لنا أن شارلوس ليس هو الذي يحاكي مونتسكيو، ولكن مونتيسيكو في واقعه الحكائي، والتاريخي، ليس إلا جزءاً ثانوياً، ومشتقاً من شارلوس.

نقف مع السريالية أخيراً، وذلك لكي نبقى في المرحلة التاريخية لما قبل الحداثة. ونرى أنها ما كانت لتقوى أن تمنح اللغة مكاناً رئيساً. وذلك لأن اللغة نظام، ولأن هدف هذه الحركة كان يدعو، بشكل رومانسي، إلى تدمير القوانين تدميراً مباشراً -وهذا وهم على كل حال. إذ لا يمكن للقانون أن ينهدم. ولكننا نستطيع أن نخاتله فقط-. غير أن السريالية شاركت في نزع هالة القداسة عن المؤلف. فلقد أوصت، دون توقف، بإحداث خيبة مباغتة للمعنى المنتظر (وهذه هي «زلزلة» السريالية الشهيرة)، كما أوكلت إلى اليد مهمة الكتابة بسرعة قصوى لكي تكتب ما يجهله الرأس نفسه (وكانت هذه هي الكتابة الآلية)، ثم إنها قبلت بمبدأ الكتابة الجماعية وتجربتها.

ويمكننا أن نقول أخيراً، خارجاً عن الأدب نفسه (لقد صارت هذه الفوارق بالية في الحقيقة) إن اللسانيات قدمت أداة تحليلية نفيسة لتدمير المؤلف. فقد أوضحت أن التعبير في جملته إنما هو سيرورة فارغة، تعمل بشكل كامل دون أن تكون ثمة ضرورة لكي تُملأ بشخص المتخاطبين. فالمؤلف، لسانياً، لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب، كما أن الضمير «أنا» ليس شيئاً آخر غير ذلك الذي يقول «أنا». فاللغة تعرف «الفاعل»، وليس «الشخص». وهذا الفاعل، إذ

يظل فارغاً خارج التعبير الذي يحدده، يكفي لكي «تنهض» اللغة، أي يكفي، كما يعني هذا، لكي «تستوفى».

* * *

إن ابتعاد المؤلف (يمكننا هنا أن نتكلم، بالاشتراك مع بريخت، عن «ابتعاد» حقيقي. فما زال المؤلف يتضاءل حتى لكأنه تمثال صغير وضع في الطرف النائي للمشهد الأدبي)، ليس حدثاً تاريخياً، أو فعلاً كتابياً فقط: إنه يحوّل النص الحديث من أدناه إلى أعلاه (أو -يمكننا أن نقول أيضاً وهذا يعني الشيء نفسه- إن النص ليُصنع من الآن فصاعداً ويُقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائباً على كل المستويات). فالزمن، بادئ ذي بدء، لم يعد هو نفسه. والمؤلف، عندما نعتقد بوجوده، إنما يكون مُصمماً كما لو أنه دائماً ماضي كتابه بالذات. فالكتاب والمؤلف يقفان تلقائياً على خط واحد موزع على «قبل» و«بعد»: فالمؤلف مكلف بتغذية الكتاب، وهذا يعني أنه يوجد قبله، فيفكر، ويتألم، ويعيش من أجله. وإنه أيضاً ليقف في علاقته مع كتابه موقف الأب من طفله، فهو سابق عليه وجوداً. غير أن الأمر على العكس من هذا بالنسبة إلى الناسخ الحديث. إذ هو يلد في الوقت نفسه الذي يلد فيه نصه. وما كان ذلك كذلك إلا لأن النص لا ينطوي، ولا بأي شكل كان، على كائن سابق أو لاحق على كتابته. ثم إن هذا لا يتصل بالموضوع لكي يكون كتابه محمولاً عليه. ولا وجود لزمن آخر غير زمن التعبير. فكل نص هو نص مكتوب بشكل أبدي «هنا» و«الآن»، ذلك لأنه لم يعد في مقدور الكتابة أن تدل على عملية تسجيل، وإثبات، وتمثيل، ورسم (كما كان يقول الكلاسيكيون)، ولكنها بالفعل ما يسميه اللسانيون -على إثر الفلسفة في إكسفورد- أداء. وهو شكل كلامي نادر (يقوم على ضمير المتكلم مطلقاً ويتخذ الزمن

الحاضر) ليس للتعبير فيه أي مضمون سوى الفعل الذي يلفظ التعبير فيه نفسه: إنه شيء يشبه قول الملوك «أُعلن»، أو قول الشعراء القدامى «أغني».

لقد دفن الناسخ الحديث المؤلف. ولم يعد يستطيع إذن، أن يعتقد -وذلك حسب الرؤية المشجية لسابقيه- أن يده بطيئة جداً في مجاراة فكره وانفعاله. وفي النتيجة كان عليه لزاماً، وقد اصطنع من الضرورة قانوناً، أن يركز هذا التأخير و«يقوّم» شكله. غير أن الأمر بالنسبة إليه على العكس من ذلك. فيده مطلقة من كل صوت. وهي إذ تحملها حركة التسجيل (وليس التعبير)، فإنها تقص أثر حقل من غير أصل، أو على الأقل، إنه حقل ليس له أصل آخر سوى اللغة نفسها، أي ذلك الأمر الذي لا يتوقف عن وضع كل أصل موضع شك.

*   *   *

إننا لنعرف الآن أن النص ليس سطراً من الكلمات، ينتج عنه معنى أُحادي، أو ينتج عنه معنى لاهوتي («الرسالة» جاءت من قبل الله). ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة.

إن الكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة أصلية. وإنه ليشبه في هذا بوفار وبيكوشيه. فهذان الناسخان الأبديان، الرائعان والمضحكان في الوقت نفسه، يشير عمقهما التافه إلى حقيقة الكتابة. ولقد تتجلى سلطة الكاتب في خلط الكتابات، وفي معارضتها بعضها ببعض، وذلك دون أن يعتمد على إحداها أبداً. فإذا ما أراد أن يعبر عن نفسه، فعليه أن يعلم على الأقل أن «الشيء» الداخلي، الذي يزعم أنه «يترجمه» ليس

سوى قاموس مركب، وأن كلماته لا تستطيع إلا أن تعبر عن نفسها بكلمات أخرى، وهذا بشكل دائم: فثمة مغامرة وقعت للشاب توماس دي كانسي، وإنها لمغامرة مثالية. فقد كان ضليعاً جداً باللغة الإغريقية، ولكي يترجم إلى هذه اللغة الميتة أفكاراً وصوراً حديثة جداً، فإنه عمد، كما يقول بودلير إلى «تصنيف قاموس خاص به، وجعله دائماً في حوزته. وهو قاموس يختلف في تعقيده واتساعه عن ذلك القاموس الذي ينتجه الصبر المألوف للموضوعات الأدبية المحضة» (الجنات المصطنعة).

إن الناسخ حين يخلف المؤلف، لا يجد في نفسه انفعالات، ولا بشائر، ولا مشاعر، ولا انطباعات. ولكنه يجد هذا القاموس الهائل، فينهل منه كتابة لا تعرف أي توقف: فالحياة لا تقوم أبداً إلا بتقليد الكتاب، وهذا الكتاب نفسه ليس سوى نسيج من العلامات. وهذه إنما هي محاكاة ضائعة، وتراجع من غير حدود.

* * *

ما إن يتم إبعاد المؤلف، حتى يصبح الزعم «بفك رموز» النص زعماً من غير فائدة، وكذلك الحال، عندما ننسب النص إلى المؤلف، فإن هذا يعني أننا نفرض عليه أن يتوقف، كما يعني أننا نفرض عليه سلطة مدلول نهائي وإغلاق الكتابة. ولقد يلائم هذا المفهوم النقد ملائمة جيدة، فهو يريد أن يضطلع بمهمة هامة، تتجلى في كشفه عن المؤلف (أو أقانيمه: المجتمع، والتاريخ، والنفس، والحرية) خلف ستار العمل الأدبي. فإذا تم إيجاد المؤلف، فإن النص يجد تفسيره، وينتصر الناقد، ولكن لا عجب أيضاً أن يتزلزل النقد (وإن كان جديداً) في الوقت الذي يتزلزل المؤلف فيه.

إن كل شيء في الكتابة المتعددة يدعو إلى «التوضيح»، لا إلى

«فك الرموز». ومن الممكن متابعة البنية و«اقتفاؤها» (كما نقول ذلك عن عقدة خيط سفلى إذ تنحلّ) في كل ما تستعيده، وفي كل طبقاتها، ولكن ليس ثمة عمق لذلك. فالمطلوب هو أن نجوب فضاء الكتابة لا أن نخترقه. والكتابة تضع المعنى باستمرار، ولكن قصدها من ذلك هو تبخيره. وإنها لتعمل كذلك لكي تستثني المعنى بشكل آلي. ومن هنا، فإن الأدب (ومن الأفضل أن نقول الكتابة من الآن فصاعداً) حين يرفض أن ينسب إلى النص (وإلى العالم كنص) «سراً»، أي ينسب إليه معنى نهائياً، فإنه يحرر نشاطاً يمكن أن نسميه المضاد للاهوت[1]. وهو نشاط ثوري محض. وما كان ذلك كذلك إلا لأن رفض توقيف المعنى، إنما هو في النهاية رفض للاهوت ولأقانيمه، ورفض للعقل، والعلم، والقانون.

* * *

لنعد إلى جملة بلزاك. فما من أحد (أي ما من شخص) قالها: ليس ينبوعها هو المكان الحقيقي للكتابة، ولا صوتها، وإنما هو القراءة. وثمة مثل آخر يستطيع أن يجعل الأمر مفهوماً، فهو أشد ما يكون دقة: لقد قام (ج.ب. فيرمانت) بأبحاث حديثة أنارت طبيعة المأساة الإغريقية الغامضة في تكوينها. فالنص فيها منسوج من كلمات ذات معنى مضاعف. وكل شخصية من شخصياتها تفهم المعنى بشكل أحادي (وإن سوء التفاهم المستمر هو «المأساة» تحديداً). ومع ذلك، فثمة شخص يفهم الكلمات في معناها المضاعف. بل أكثر من ذلك، إنه يفهم إذا جاز لنا القول، صمم الشخصيات نفسه، التي تتكلم أمامه. وهذا الشخص هو القارئ على وجه الدقة (أو هو، كما هي الحال هنا، السامع). وهكذا ينكشف الحجاب عن الكائن الكلي

---

[1] نلاحظ أن بارت هنا يتكلم على اللاهوت المسيحي الذي يرفض تعدد المعاني (م).

للكتابة.

النص مصنوع من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض. ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان، ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ. فالكاتب هو الفضاء نفسه، وفيه تكتب كل الاستشهادات نفيها دون أن يضيع شيء منها. فالكتابة مصنوعة منها. وإن وحدة النص ليست في أصله، ولكنها في القصد الذي يتجه إليه، غير أن هذا الاتجاه لا يستطيع أن يكون شخصياً. فالقارئ إنسيٌّ من غير تاريخ، ولا سيرة ذاتية، ولا تكوين نفسي. إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها. ولذا، فإنه لأمر سخيف أن نسمع إدانة الكتابة الجديدة باسم أنسنة صنعت من نفسها، بطلة حقوق القارئ. فالنقد الكلاسيكي، لم يهتم قط به. وبالنسبة إلى هذا النقد، لا يوجد إنسان في الأدب سوى ذلك الذي يكتب.

إننا لم نعد الآن ننخدع بهذه الأنواع من المعاني المقلوبة فالمجتمع الراقي يعترض بها اعتراضاً رائعاً دفاعاً عمّا يبعده تحديداً وما يتجاهله، ويخنقه أو يدمره. ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة. فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ.

مـن العمل
إلى النص

2 لقد حدث (أو يحدث) منذ بعض السنوات، تغير في الفكرة التي نصنعها لأنفسنا عن اللغة. ألا وإن هـذا لأمـر واقع. ونتيجة لهذا، فقد حدث تغير فـي الفـكرة التي نصنعها لأنفسنا عن العمل (الأدبي) الذي يدين إلى هذه اللغة نفسها، على الأقل، بوجوده الظاهراتي. ويرتبط هـذه التغيير بدهياً بـالتطور الحالي للسانيات، والأنتروبولوجيا، والماركسية، والتحليل النفسي من بـين علـوم أخـرى (تستعمل كلمة «الربط» هنـا بشكل نريـده أن يكـون حيادياً. فنحـن لا نقـرر للتحديـد معنـى، وإن كـان تعددياً وجدلياً). فـالجدة التـي لـها تـأثير على مفـهوم العمـل لا تصـدر بـالضرورة عـن التجدد الداخلي لكل واحد من هذه العلوم، ولكنها تصدر بالأحرى عن تلاقيها على مستوى الموضوع الذي لا ينتمي تقليدياً إلـى أي واحـد منها. ويمكننا بالفعل أن نقول إن تداخل العلوم الذي نصنـع منه اليـوم قيمـة عظمـى للبحث، لا يستطيع أن يتم انجـازاً عـن طريق المواجهـة البسيطة بـين المعـارف المتخصصة: إنـه يبدأ بـالفعل (وليـس بـالتمني

التقي) عندما يتفكك تعاضد العلوم القديمة. وربما يكون هذا التفكك عنيفاً، نتيجة لما تحدثه هزات الدُرّجة لصالح موضوع جديد، ولغة جديدة، لا يقوم الواحد منهما أو الآخر في حقل العلوم التي نهدف بوضوح إلى أن تتواجه. غير أن ما يسمح لنا بتشخيص حدوث تحول معين، هو بالتحديد تلك الوعكات التي تعاني الكلاسيكية منها. ويجب، مع ذلك أن لا يُغالى بقيمة التحول الذي يبدو أنه استحوذ على فكرة العمل. فهو يساهم بانزلاق إبيستومولوجي أكثر مما يساهم بقطيعة فعلية. ذلك لأن القطيعة، كما قلنا ذلك غالباً، قد حدثت في القرن الماضي، عندما ظهرت الماركسية والفرويدية. ومذ ذاك لم تظهر أي قطيعة. ويمكن لنا أن نقول، على نحو من الأنحاء، إننا منذ مئة عام، نعيش في التكرار. وما يسمح التاريخ به، تاريخنا، هو فقط أن ننزلق، وأن ننوع، وأن نتجاوز، وأن نرفض. وحتى العلم الذي أقامه أينشتاين، فإنه يجبرنا أن نُدخل في الموضوع المدروس نسبية المعالم. وكذلك يجبرنا الفعل المقترن بالماركسية، والفرودية، والبنيوية أن نجعل العلاقة نسبية في الأدب بين الناسخ، والقارئ، والملاحظ (الناقد). وإزاء العمل -مفهوم تقليدي، تم تصميمه خلال زمن طويل، وهو يبدو اليوم أيضاً بشكل نيوتيني، إذا صح القول- ينتج شرط الموضوع الجديد، وهو موضوع تم الحصول عليه إما بانزلاق الفئات السابقة أو بقلبها. هذا الموضوع هو النص. وإني لأعلم أن هذه الكلمة تشكل دُرّجة (أنا نفسي منقاد لاستعمالها غالباً). ولقد يعني إذن أنها شبهة بالنسبة إلى بعضهم. ولكن من أجل هذا بالتحديد، فإني أريد أن أذكر نفسي على نحو من الأنحاء بالمقترحات الرئيسة التي يوجد النص على تقاطعها في نظري. ولكي يكون ذلك، يجب أن تُفهم الكلمة «اقتراح» هذا بالمعنى القاعدي أكثر من فهمها بالمعنى المنطقي: المقترحات تعني هنا العبارات المنطوقة، وليس المحاجات، أو

«الإدراك»، هذا إذا كنا نريد مقاربات تقبل أن تبقى استعارية. وإليكم هذه المقترحات: إنها تخص المنهج، والأجناس، والإشارة، والجمع، والتسلسل، والقراءة، واللذة.

1- يجب أن لا يفهم النص وكأنه موضوع خاضع للحساب. وسيكون من العبث أن يسعى المرء لاقتسام أعمال النصوص مادياً. وكذلك يجب، على المرء أن لا يدع نفسه تذهب إلى القول: إن العمل الكلاسيكي، بينما النص فهو الطليعة. ذلك لأنه ليس المقصود أن تقام باسم الحداثة قائمة فظة للجوائز، ويصار إلى الإعلان بأن بعض الإنتاج الأدبي هو من «ضمن» وأن بعضه الآخر هو «خارج»، وذلك بسبب وضعها التعاقبي: يمكن أن يوجد «نص» في عمل قديم جداً، بينما يوجد كثير من الإنتاج الأدبي المعاصر مما لا يعد نصاً في شيء. ويتمثل الفارق فيما يلي: العمل جزء من المادة، وإنه ليشغل جزءاً من حيز الكتب (في مكتبة مثلاً). أما النص، فهو حقل منهجي. ويمكن للتعارض أن يذكرنا (ولكن من غير إعادة حرفية للإنتاج إطلاقاً) بالفارق الذي اقترحه لاكان: «الواقعية» تظهر نفسها، وأما «الواقعي» فيبرهن على نفسه. وكذلك الحال بالنسبة إلى العمل، إنه يُرى (عند الكتبيين، وفي البطاقات، وفي برامج الامتحان)، وأما النص، فإنه يظهر نفسه، ويتكلم بحسب قواعد معينة (أو يتكلم ضد قواعد معينة). ثم إن العمل يُمسك باليد، بينما النص فتمسكه اللغة: إنه لا يوجد إلا مأخوذاً في الخطاب (أو هو بالأحرى نص بهذا نفسه الذي يعرفه). والنص ليس تفكيك العمل، فالعمل هو الذَّنَبُ المتخيل للنص. أو يمكن القول أيضاً: لا يختبر النص إلا في الشغل، وفي الإنتاج. ويترتب على هذا أن النص لا يستطيع أن يتوقف (إنه لا يستطيع مثلاً أن يكون في صف من صفوف المكتبة)، فحركته الدائمة هي العبور (إنه بالتالي يستطيع أن يعبر العمل، بل عدة أعمال).

2- وكذلـك، فـإن النـص لا يتوقـف وجـوداً علـى وجـود الأدب (الجيد). وإذا كان ذلك كذلك، فلا يمكن أن يؤخذ مـن خـلال تراتبيـة ما، ولا من خلال تقطيع بسيط للأجناس. فما يكوّنه على العكس من ذلك (أو بالتحديد) هو قوته التدميرية التي يطلقها إزاء التصنيفات القديمة. كيف يمكن تصنيف جورج باتاي؟ هل هذا الكاتب الروائي، شاعر، صاحب مقال، اقتصادي، فيلسوف، متصوف؟ إن الجواب قلق إلى درجة نفضل معها أن ننسى باتاي في كتب الأدب الوجيزة. وإذا أردنا الواقع، فإن باتاي قد كتب نصوصاً، ولعله كتب على الدوام واحداً، أو كتب النص نفسه. وإذا كان النص يطرح مشاكل تتعلق بالتصنيف (وهذه على كل حال واحدة من وظائفه الاجتماعية)، فهذا لأنه يتطلب دائماً تجربة معينة تتعلق بالحد (نقول هذا متبنين تعبير فليب سولير). ولقد تكلم تيبوديه من قبل (ولكن في إطار معنى مقيد جداً) عن أعمال تمثل حدوداً (مثل حياة رانسيه لشاتوبريان. فهو يبدو لنا اليوم فعلاً بوصفه «نصاً»): النص هو ما يدفع بقواعد التعبير إلى الحد (العقلانية، القرائية). وهذه الفكرة ليست بلاغية، فنحن لم نلجأ إليها لكي نصنع «بطولة»: يحاول النص أن يضع نفسه خلف حد المعترف به تحديداً (الرأي الشائع الذي يكوّن مجتمعاتنا الديمقراطية، وهذا الرأي الذي تدعمه وسائل الاتصال الجماهيري بقوة، ألا يُعرَّف بحدوده، وبطاقته على الاقصاء والمنع؟). ويمكننا أن نقول إذا أخذنا الكلمة حرفياً فإن النص مفارق دائماً.

3- النص يُقارَبُ ويُمتحن إزاء الإشارة. بينما العمل، فينغلق على المدلول. ويمكننا أن ننسب لهذا المدلول طريقتين من طرق المعنى: فإما أن نزعم أنه ظاهر، وسيكون العمل والحال كذلك موضوعاً لعلم الخطاب المتمثل في فقه اللغة. وإما يكون هذا المعنى ضالعاً بخفائه، متوارياً في الخلف، ويجب البحث عنه. وإذا كان ذلك كذلك، فإن

العمل سيعد شأناً تأويلياً، وتفسيرياً (ماركسياً، أو خاضعاً للتحليل النفسي، أو موضوعاتياً، إلى آخره). وفي النتيجة، فإن العمل يعمل بوصفه إشارة عامة، وإنه لمن الطبيعي، والحال كذلك، أن يصوّر فئة مؤسساتية لحضارة الإشارة. وأما النص، فإنه يمارس، على العكس من ذلك، ابتعاداً لا نهاية له عن المدلول. وبهذا يكون إرجائياً، ويكون حقله هو حقل الدال. وأما فيما يتعلق بالدال، فيجب أن لا يُتصور بأنه «القسم الأول من المعنى»، وأنه بهوه المادي، ولكن على العكس من ذلك، يجب أن يُتصور بأنه ما يكون «بعد فوات الأوان». وكذلك الأمر بالنسبة إلى «لا متناهي» الدال. فهو لا يحيل إلى فكرة وصفها فائق (مدلولها لا يسمى)، ولكنه يحيل إلى فكرة «اللعب». وذلك لأن التوليد الدائم للدال (كما هو الحال في روزمانة تحمل الاسم نفسه) في حقل النص (أو بالأحرى للدال الذي يكون النص حقله) لا يتم عن طريق عضوي للنضج، أو عن طريق تأويلي للتعمق، ولكنه يتم بالأحرى عن طريق حركة متسلسلة من الانفكاك، ومن التشابك، ومن المتغيرات. ولذا، فإن المنطق الذي يضبط النص ليس إفهامياً (أي يحدد مقصد النص)، ولكنه كنائي. وإن عمل الترابطات، والتجاورات، والعلاقات ليتصادف مع تحرير للطاقة الرمزية (فإذا أخطأت هذه الطاقة الإنسان، فإنه يموت). أما العمل (في أحسن الأحوال)، فإنه رديء الرمزية (رمزيته قصيرة الأجل، أي إنها تتوقف). ونجد أن النص، في مقابل هذا، رمزي بشكل جذري: نتصور العمل نصاً يدرك الطبيعة الرمزية ويتلقاها كلية. وبهذا يكون النص قد أعيد إلى اللغة على نحو ما. فاللغة مبنية مثل النص، ولكنها غير مركزية، وبلا سياج (لاحظوا أننا نقول هذا لكي نرد على شكل احتقاري «لدُرْجة» تُحمل في بعض الأحيان على البنيوية. فالامتياز الإبيستيمولوجي المعترف به حالياً للغة، يستند تحديداً إلى أنه قد تم الكشف فيها عن فكرة تناقض

البنية. هذه الفكرة هي: النسق من غير نهاية ولا مركز).

4- النص جمع. وهذا لا يعني فقط أن النص يحتوي على عدد من المعاني، ولكنه يعني أنه ينجز جمع المعنى نفسه: إنه جمع لا يختزل (وليس فقط جمعاً مقبولاً). والنص ليس مشاركة وجودية للمعاني، ولكنه ممر وانتقال. وإذا كان هو كذلك، فإنه لا يستطيع إذن أن يصدر عن تأويل واحد وإن كان ليبرالياً، ولكنه يصدر عن انفجار وانتشار. ولذا، فإن الجمع في النص يستند بالفعل، ليس إلى الغموض في مضامينه، ولكن إلى ما يمكن أن نسميه «التعددية التجسيمية» للدوال التي تنسجه (اشتقاقياً، النص هو النسيج): يمكن مقارنة القارئ بشخص لا عمل له (وقد استرخى فيه كل مُتَخَيَّل): إن هذا الشخص الذي يبدو فارغاً في ظاهره، راح يتنزه (وهذا ما يحدث لكاتب هذه السطور، وإنه لمن هنا قد أخذ فكرة مستعرة عن النص) على شفا وادٍ يجري الماء في أسفله (الماء موضوع هنا لتثبيت اغتراب معين). وإن ما يراه لمتعدد، ولا يمكن التقليل منه. ذلك لأنه يأتي من المواد ومن السطح غير المتجانس، ومن الأشياء المنفصلة: الأضواء، والألوان، والنباتات، والحرارة، والهواء، ومن الانفجارات التي تحدثها الضوضاء، ومن الزقزقة الضعيفة للعصافير، ومن أصوات الأطفال على الجانب الآخر من الوادي، ومن المسالك، ومن الحركات، ومن ثياب السكان القريبين أو البعيدين. وإن كل هذه الأشياء العارضة لتكون نصف معروفة: إنها تأتي من نظم معروفة، ولكن تأليفها فريد، يجعل النزهة اختلافاً. فلا يمكنها أن تتكرر إلا بوصفها كذلك. وهذا ما يحدث بالنسبة إلى النص: إنه لا يستطيع أن يكون هو إلا في اختلافه (وهذا لا يعني فرديته). ولما كان ذلك كذلك، فقد أصبحت قراءته انتقائية (وهذا ما يجعل أي علم يقوم على الاستنباط والاستدلال النصوصي وهماً: ليس ثمة «قواعد» للنص)، وهي مع ذلك منسوجة تماماً من

الاستشهادات، ومن المراجع، ومن الأصداء: لغات ثقافية (وأي لغة لا تكون كذلك؟) سابقة أو معاصرة، تخترقه من طرف إلى طرف من خلال تجسيم صوتي واسع. ولا يمكن للتناص الذي يؤخذ به كل نص، لأنه هو نفسه الفاصل النصي لنص آخر، أن يختلط مع أي أصل للنص. ولذا، فإن البحث عن «مصادر العمل» ومؤثراته، يعني الاستجابة لأسطورة النسب. غير أن الاستشهادات التي صنع النص منها مجهولة، ولا يمكن الاهتداء إليها، وهي مع ذلك ما تمت قراءته: إنها استشهادات من غير تقويس. فالعمل لا يقلق أي فلسفة واحدية (إن هذا من المنافسة كما نعلم)، لأن الجمع بالنسبة إلى هذه الفلسفة هو الشر. وكذلك، فإن النص إزاء العمل، ليستطيع أن يتخذ شعاراً كلام الإنسان الذي هو فريسة الشياطين (مارك، 5، 9): «اسمي جحفل، لأننا عديدون». ومن هنا، فإن النسيج الجمعي أو الشيطاني الذي يعارض بين النص والعمل، ليستطيع أن يحدث تعديلات عميقة في القراءة، هنا بالتحديد حيث تبدو الواحدية هي القانون. ذلك لأن هناك بعض «نصوص» الكتابة المقدسة التي استحوذت عليها الواحدية اللاهوتية (التاريخية أو التأويلية)، لتنفتح على انحراف المعاني (أي إنها تنفتح أخيراً على قراءة مادية). ومع ذلك، فإن التأويل الماركسي للعمل، والذي هو واحدي تصميماً، يستطيع أن يصبح أكثر مادية وتعددية (هذا إذا كانت المؤسسات الماركسية تسمح بذلك).

5- تحتل العمل سيرورة الانتساب. وإننا لنطرح بهذا الخصوص مسلمة تعيين العالم (العرق، ثم التاريخ) على العمل، وتعاقبية الأعمال فيما بينها، وملكية العمل لمؤلفه. فلقد شاع أن المؤلف هو أب لعمله ومالك له. وإن هذا ليعني إذن أن علم الأدب يتعلم احترام المخطوط والمقاصد المعلنة للكاتب، كما يعني أن المجتمع يجعل شرعية علاقة الكاتب بعمله أمراً مسلماً به (نقول الحق، إن «حق الكاتب» حق

حديث، ذلك لأنه لم يصبح شرعياً بالفعل إلا منذ الثورة). أما النص، فإنه يُقرأ من غير تدوين اسم الأب. وهكذا، فإن استعارة النص تنفصل هنا أيضاً عن استعارة العمل. فهذه تحيل إلى صورة جهاز عضوي يتنامى بوساطة اتساع حي، وعن طريق «التطوير» (كلمة غامضة دلالياً: إنها كلمة بيولوجية وبلاغية). وأما استعارة النص، فهي استعارة «الشبكة». فإذا كان النص يُفهم بتأثير من التركيب، ومن التنسيق (وهذه صورة قريبة على كل حال من منظور البيولوجيا الحالية فيما يخص الكائن الحي). ولا يوجد، في مقابل هذا، أي «احترام» حيوي للنص: فهذا يمكنه أن يُكسَر (وهذا، على كل حال ما كانت تقوم به القرون الوسطى مع نصين لهما سلطتهما مع ذلك: الكتابة المقدسة وأرسطو). ويمكن للنص أن يُقرأ من غير ضمانة أبية، ذلك لأن إعادة الترميم النصي تلغي الميراث، وهذا يبدو متناقضاً. وليس هذا لأن الكاتب لا يستطيع أن «يعود ثانية» إلى داخل النص، إلى داخل نصه، ولكن لأنه إذا عاد، فإنما يعود بوصفه ضيفاً، إذا جاز القول. فإذا كان روائياً، فإنه يسجل نفسه في الرواية كواحد من شخصياته، ويكون مرسوماً على بساط الموضوع. وإذا كان هذا هكذا، فإن تسجيله يكف عن أن يكون مفضلاً، وأبوياً، ولكنه يكون لعباً: إنه يصبح، إذا صح القول، مؤلِّف ورقة. ولن تكون حياته هي الأصل لحكاياته، ولكنها ستكون حكاية منافسة لعمله. فثمة ارتكاس للعمل نحو الحياة (وليس العكس). وإن عمل بروست، وجينيت، ليسمح بقراءة حياتهما كما لو أنها نص: تستعيد الكلمة «bio - graphie» (السيرة) معنى اشتقاقياً قوياً. ولما كان هذا هكذا، فإن صدق التعبير، الذي يعد الوسام الفعلي للأخلاق الأدبية، سيصبح قضية مغلوطة: «فالأنا» التي تكتب النص لن تكون مطلقاً، هي أيضاً، سوى «أنا» من ورق.

6- يعد العمل طبيعيا موضوعا للاستهلاك. وإني لا أقوم هنا بأي فعل دهماوي إذ أحيل إلى ما يسمى الثقافة الاستهلاكية. ولكن يجب الاعتراف بأن نوعية العمل (وهذا ما يفترض في النهاية وجود تثمين «ذوقي») وليس عملية القراءة نفسها هي التي تستطيع اليوم أن تقيم الفوارق بين الكتب: لا تختلف القراءة المثقفة، بنيويا، عن القراءة التي تتم في القطار. فالنص (وقد لا يكون هذا إلا بسبب شيوع عدم قابليته للقراءة) يصفي العمل (هذا إذا كان العمل يسمح بذلك) من استهلاكيته، ويستقبله بوصفه لعباً، وعملاً وإنتاجاً، وممارسة. وإن هذا ليعني بأن النص يطلب أن نحاول إلغاء (أو التقليل على الأقل) البعد القائم بين الكتابة والقراءة. وليس هذابتكثيف انعكاس القراءة في العمل، ولكن بربطهما معاً في ممارسة دالة واحدة. ألا وإن البعد الذي يفصل القراءة عن الكتابة لهو بعد تاريخي. ففي الزمن الذي كان فيه التقسيم الاجتماعي حاداً (أي قبل إنشاء الثقافات الديمقراطية) كانت القراءة والكتابة امتيازاً طبقياً بالتعادل. فالبلاغة التي كانت تمثل الشُرْعة الأدبية العظمى لهذه الأزمنة، كانت تعلم الكتابة (وإن كان هذا الذي يُنتج في ذلك الحين هو الخطابات وليس النصوص). وإنه لأمر دال أن يكون مجيء الديمقراطية قد قلب الآية: إن ما تفاخر به المدرسة (الثانوية)، هو (بالتأكيد) تعلم القراءة، وليس تعلم الكتابة (ولقد أصبح الشعور بهذا العوز دُرْجة اليوم: إننا نلتمس من الأستاذ الذي يعلم في الثانوية أن «يعبِّر»، وهذا ما يجعل المعنى المضاد يقوم مقام المنع إلى حد ما). وفي الواقع، فإن الفعل «قرأ» إذا أُخذ بمعنى «استهلك»، فإنه لن يعني «لعب» مع النص. فالفعل «لعب» هنا، يجب أن يؤخذ بكل تعددية المعنى للكلمة. فالنص نفسه يلعب (مثل الباب، ومثل جهاز يوجد اللعب فيه). وكذلك، فإن القارئ يلعب، هو أيضاً، مرتين: إنه يلعب مع النص (معنى اللعب)، ويبحث عن

ممارسة تعيد إنتاجه مرة ثانية. ولكن لكي لا تختزل هذه الممارسة إلى محاكاة سلبية، وداخلية (إن النص هو الذي يقاوم تحديداً هذا الاختزال)، فإنه يلعب النص. ويجب أن لا ننسى كذلك بأن «لعب» هو أيضاً مصطلح موسيقي. فتاريخ الموسيقى (بوصفها ممارسة، وليس بوصفها «فناً») مساوق على كل حال لتاريخ النص. ولقد كان زمن كثر فيه الهواة النشطون (أو على الأقل في داخل طبقة معينة). وكان الفعلان «لعب» و«سمع» يشكلان نشاطاً قليل التمايز. ثم تعاقب بعد ذلك دوران بالظهور: ظهر أولاً دور المؤدي. وكان الجمهور البرجوازي (على الرغم من أن هذا الجمهور كان يعرف هو نفسه أن يلعب بعض الشيء: يمثل هذا كل تاريخ البيانو) يوكل إليه لعبه. ثم ظهر ثانياً دور الهاوي «السلبي»، الذي يسمع الموسيقى وهو لا يعرف أن يلعب (لقد نابت الأسطوانة الفعل مناب البيانو). ولقد نعلم اليوم أن الموسيقى ما بعد المسلسلة قد قلبت دور «المؤدي». فقد أصبح يطلب منه أن يكون شريك المؤلف في القطعة التي يؤديها، أكثر مما يطلب منه أن يعبّر عنها. ويمثل النص إلى حد ما قطعة لهذا الجنس الجديد: إنه يلتمس من القارئ تعاوناً عملياً. وهذا تجديد هائل، لأننا نتساءل من ينفذ العمل؟ (ولقد طرح مالارميه السؤال على نفسه: إنه يريد أن ينتج السامع الكتاب). ولذا، فإن الناقد وحده اليوم هو الذي ينفذ العمل (أقبل لعب الكلمات). غير أن اختزال القراءة إلى الاستهلاك هو سبب «الملل» الذي يعاني منه كثير من الناس إزاء النص الحديث (عدم قابليته للقراءة)، والفلم، واللوحة الطليعية. وأن يمل المرء، فهذا يعني أنه لم يعد بإمكانه أن ينتج النص، وأن يلعبه، وأن يفكه، وأن يجعله يذهب.

7- يقودنا هذاالطرح (أو لاقتراح) آخر مقاربة للنص: إنها مقاربة اللذة. وأنا لا أعلم فيما إذا وجدت جماليات للذة (إن فلسفات

اللذة نادرة في وجودها). فأنا أستطيع أن ألتذ بقراءة وإعادة قراءة كل من بروست، وفلوبير، وبلزاك، وأيضاً أليكسندر دوماس. ولكن هذه اللذة، مهما كانت حادة، وكذلك عندما تخلو من الأحكام المسبقة، فإنها تبقى في جزء منها (إلا إذا وجد جهد نقي استثنائي) لذة استهلاكية. فأنا أعلم أنني إذا كنت أستطيع أن أقرأ هؤلاء الكتاب، فأنا أعلم أيضاً أنني لا أستطيع أن أعيد قراءتهم (أي لا نستطيع اليوم أن نكتب هكذا). وإن هذه المعرفة البالغة في حزنها، تكفي كي تفصلني عن إنتاج هذه الأعمال، وذلك في اللحظة التي يؤسس ابتعاد هذه الأعمال فيها حداثتي (أن يكون المرء حديثاً، فهذا يعني أن لا يعرف المرء بالفعل ما لا يستطيع أن يعيد ابتداءه).

النص مرتبط بالمتعة، أي باللذة من غير انفصال. والنص/ بما أنه نظام من الدوال، فإنه يساهم على طريقته في اليوطوبيا الاجتماعية. فما قبل التاريخ (إذا افترضنا أن التاريخ لا يختار البربرية) إذا لم يكن النص ينجز شفافية الروابط الاجتماعية، فقد كان ينجز على الأقل روابط اللغة: إنه الحيز الذي لا تملك فيه أي لغة أن تتغلب على أخرى، وحيث كانت اللغات فيه تنتشر (مع الاحتفاظ بالمعنى المنتشر للكلمة).

* * *

لا تشكل هذه المقترحات بالضرورة مفاصل لنظرية في النص. فهذا لا يعود فقط إلى نواقص من قام بالعرض (والذي لم يفعل من جهة أخرى، وبخصوص عدد من النقاط، غير أنه أخذ ما كان يُستكشف من حوله). إن هذا يعود إلى أن نظرية في النص لا تستطيع أن تكون كافية لعرض تقوم به اللسانيات الواصفة: ذلك لأن هدم اللغة الواصفة، أو على الأقل (إذ ربما يكون من الضرورة اللجوء إليها

مؤقتاً) الشك فيها، يشكل جزءاً من النظرية نفسها: يجب أن لا يكون الخطاب على النص هو نفسه سوى نص، وبحث، وعمل نصي. ذلك لأن النص حيز اجتماعي لا يدع أي لغة بمعزل عنه، كما لا يدع أي موضوع من مواضيع التعبير في مقام الحاكم، والأستاذ، والمحلل، والمرشد، والمفكك: فنظرية النص لا تتلاقى إلا مع ممارسة كتابية.

الأسطورة اليوم

3 لقد مضت خمس عشرة سنة على اقتراح فكرة تتعلق بالأسطورة المعاصرة. وكانت هذه الفكرة، والحق يقال، ضعيفة الإعداد في بدايتها (فقد احتفظت الكلمة بقيمة استعارية مفتوحة)، إلا أنها كانت تتضمن بعض المفاصل النظرية:

1- عندما تكون الأسطورة قريبة مما يسميه علم الاجتماع الدركهايمي «التمثيل الجماعي»، فإنها تدع نفسها لتقرأ في العبارات المجهولة للصحافة، والدعاية، وفي المواضيع الاستهلاكية الكبرى. وهذا تحديد اجتماعي، وانعكاس.

2- ومع ذلك، فإن هذا الانعكاس منعكس، طبقاً لصورة مشهورة عن ماركس: تقضي الأسطورة بقلب الثقافة إلى طبيعة، أو على الأقل قلب الاجتماعي، والثقافي، والإيديولوجي، والتاريخي إلى «طبيعي»: وما هو ليس سوى إنتاج للتقسيم الطبقي، ولعواقبه الأخلاقية، والثقافية، يقدم بوصفه أمراً بدهياً، وإن الأسس الممكنة الحدوث

للعبارة، تصبح، بتأثير الانعكاس الأسطوري، هي الاستقامة، والنزاهة، والمعيار، والرأي السائد، وبكلمة واحدة تصبح (صورة علمانية للأصل).

3- إن الأسطورة المعاصرة متقطعة. ولم يعد يتم التعبير عنها من خلال قصص كبيرة مركَّبة، ولكن فقط من خلال خطاب. وهذا عبارة عن تركيب جملي على الأكثر، أو هو مدونة من الجمل (المقولبة). ولهذا، فإن الأسطورة تختفي، ولكن الذي يبقى هو الأسطوري. وإنه ليبقى بالأحرى ماكراً.

4- إن الأسطورة بوصفها كلاماً تنتمي إلى السيميولوجيا (علم الإشارة). وإن هذا العلم ليسمح بتقويم هذا الانعكاس الأسطوري، وذلك بتفكيك الرسالة إلى نسقين دلالين: نسق للدلالة الإيحائية، ويكون مدلولها إيديولوجياً (ومن ثم، فإنه يكون «مستقيماً»، «غير معكوس»، أو يكون «بذيئاً»، هذا لكي نكون واضحين وإن اضطررنا للكلام بلغة أخلاقية)، ونسق للدلالة الذاتية (أي الدلالة اللفظية الظاهرة للصورة، وللشيء، وللجملة). وإن من وظيفة هذه الدلالة أن تجعل التعبير الطبقي طبيعياً، وذلك بإعطائه الدعم الأكثر «براءة» من بين كل التعابير الطبيعية: إنها براءة اللغة (الألفية، والأمومية، والمدرسية، إلى آخره).

هكذا تظهر الأسطورة اليوم، أو هكذا تظهر بالنسبة إليّ على الأقل. فهل تغير شيء ما؟ إنه ليس المجتمع الفرنسي، على الأقل في هذا المستوى. والسبب لأن للتاريخ الأسطوري طولاً غير طول التاريخ السياسي. وكذلك لم تتغير الأساطير ولا حتى التحليل. فثمة فيض دائم للأسطوري في مجتمعنا. ولكنه مجهول أيضاً، ومكار، ومتشظ، وثرثار، ومتاح في الوقت نفسه للنقد الإيديولوجي وللتفكيك السيميولوجي. لا، فالذي تغير منذ خمس عشرة سنة، إنما هو علم

القراءة. ولقد أصبحت الأسطورة تحت نظر هذا العلم شيئاً آخر، شأنها في ذلك شأن حيوان تم أسره ومراقبته منذ زمن طويل.

إن علم الدال (وإن كان لا يزال يبحث عن نفسه) قد اتخذ موقعاً له بالفعل في شغل العصر. وإن غايته في تحليل الإشارة لتكون أقل من تفكيكها. وأما ما يخص الأسطورة، وإن كان هنا ثمة عمل يجب القيام به، فإن السيميولوجيا الجديدة -أو الإسطوريات الجديدة- لم يعد بإمكانها أو لن يعود بإمكانها أن تفصل بسهولة الدال عن المدلول، والإيديولوجي عن التركيب الجملي. وليس هذا لأن التمييز خطأ أو غير فعَّال، ولكن لأنه أصبح أسطورياً على نحو ما: لا يوجد طالب لا يندد بالسمة البرجوازية، أو البرجوازية الصغيرة للشكل (للحياة، وللفكر، وللاستهلاك). وبقول آخر، لقد صير إلى خلق صورة علمانية أسطورية للأصل. وقد أصبح التنديد، والثوب إلى الرشد (أو الإقلاع عن الأسطورة) هو نفسه خطاباً، ومدونة من الجمل، وعبارة وعظية. وإزاء هذا، فإن علم الدال لا يستطيع إلا أن يغير موضعه، ويتوقف (مؤقتاً) في مكان بعيد: ليس على الانفصال التحليلي للإشارة، ولكن على تأرجحها نفسه: ليست الأساطير هي ما يجب فضحه (فالصورة العلمانية للأصل تتولى ذلك)، ولكن يجب زلزلة الإشارة نفسها: ليس كشف المعنى (الخفي) للعبارة، أو للمقطع، أو للقصة، ولكن شقشقة تمثيل المعنى نفسه. ولا يعني هذا تغيير الرموز أو تنقيتها، ولكنه يعني الاعتراض على الترميز نفسه. ما حدث للتحليل النفسي: لقد بدأ ضرورة بإنشاء قوائم للرموز (يمثل السن الذي يقع الشخص المخصي، إلى آخره). ولكن ثمة اليوم ما هو أكثر من هذا المعجم اللفظي، الذي من غير أن يكون خطأ، لم يعد يهمه (ولكنه يهم بشكل هائل كتبة التحليل النفسي). فلقد أخذ يسائل جدلية الدال نفسها. وكذلك، فإن السيميولوجيا قد ذهبت هذا

المذهب: لقد بدأت بإنشاء معجم لفظي أسطوري، ولكن المهمة التي تقوم أمامها اليوم ذات نسق نحوي (فمن أي المفاصل الكلامية، ومن أي التغيرات يتم صنع النسيج الأسطوري لمجتمع بلغ أعلى مرتبة استهلاكية؟). نلاحظ أننا في المرحلة الأولى، قد توجهنا إلى هدم المدلول (الإيديولوجي)، بينما توجهنا في المرحلة الثانية إلى هدم الإشارة: يعقب «الطبقة الأسطورية» «طبقة اجتماعية». وهي طبقة أكثر اتساعاً، وتصب في مستوى آخر. وبهذا يصبح الحقل التاريخي أكثر امتداداً: إنه لم يعد المجتمع الفرنسي «الصغير». إنه يتجاوز هذا، تاريخياً وجغرافياً، ليشمل كل الحضارة الغربية (إغريقية - يهودية - إسلامية - مسيحية)، موحدةً تحت علم إلهي واحد (الجوهر، التوحيد)، ومنجزةً بوساطة نظام المعنى الذي تمارسه، منذ أفلاطون إلى «فرنسا - الأحد».

يحمل علم الدال للأسطورة المعاصرة تصويباً آخر (أو توسيعاً آخر). فلقد غطى العالمَ وشاحُ اللغة. ولذا، فهو مكتوب من طرف إلى طرف. فالإشارات، إذ لم تعد تتوقف عن إرجاع أسسها، ولا عن تحويل مدلولاتها إلى مدلولات أخرى، ولا عن الاستشهاد ببعضها إلى ما لا نهاية، فإنها لن تتوقف في أي مكان: لقد تعممت الكتابة. وإذا كان استلاب المجتمع يضطر المرء دائماً كي يعيد إلى اللغات رشدها (وإلى الأساطير أيضاً)، فإن طريق هذه المعركة ليس، ولم يعد، في حل الرموز نقدياً، ولكنه في التطور. فإزاء كل كتابات العالم، وإزاء تشابك الخطابات المختلفة (التعليمية، والجمالية، والإخبارية، والسياسية، إلى آخره)، فإن المقصود هو تثمين مستويات التشييء، ودرجات الكثافة في التركيب الجملي. فهل نصل إلى تثمين مفهوم، يبدو لي جوهرياً: إنه مفهوم اندماجية اللغة؟ ثم إن اللغات ثخينة إلى حد ما. وبعضها، أي الأكثر اجتماعية، والأكثر أسطورية، تقدم تجانساً لا يتزلزل (ثمة

قوة للمعنى، وحرب للمعاني). ويقوم نسيجها على جملة العادات، والتكرارات، والقوالب، ومن البنود الإجبارية والكلمات المفتاحية، كل واحدة منها تشكل لغة فردية (ولقد أشرت إلى هذا المفهوم منذ عشرين سنة باسم الكتابة). ولذا، فإن ما يجب تمييزه اليوم أكثر من الأساطير ووصفه، إنما هو اللغة الفردية. وإني لأعتقد أن ما سينوب عن الأسطوريات بشكل أكثر نفاذاً، هو علم اللغة الفردي. وإن متصوراته العملية لن تكون الإشارة، ولا الدال، ولا المدلول، ولا الدلالة الإيحائية، ولكنها ستكون الاستشهاد، والمرجع، والقالب. وهكذا، تستطيع اللغات الثخينة (مثل الخطاب الأسطوري) أن تؤخذ في تلابيب الكتابة المتحولة، والتي نصها (لا نزال نسميه النص الأدبي) المضاد للأسطورة يحتل القطب، أو يحتل بالأحرى المنطقة المشبعة بالهواء، والخفيفة، والفضفاضة حيزاً، والمفتوحة، وغير المركزية، والنبيلة والحرة، أي هنا حيث الكتابة تبسط جناحيها ضد اللغة الفردية، فتقف على حدودها وتقاتلها. ولذا، يجب أن ينظر إلى الأسطورة من خلال نظرية عامة للغة، وللكتابة، وللدال. كما يجب على هذه النظرية، التي تستند إلى صياغات علم السلالة، والتحليل النفسي، وعلم الإشارة (السيميولوجيا)، والتحليل الإيديولوجي، أن توسع موضوعها ليشمل الجملة، أو أفضل من ذلك ليشمل الجمل. وإني لأعني بهذا، أن الأسطوري يكون حاضراً في كل مكان نصنع فيه الجمل، وحيث نحكي فيه الحكايات والتاريخ: بدءاً من اللغة الداخلية إلى المحادثة، ومن المقال الصحفي إلى الخطبة السياسية، ومن الرواية (إذا بقي ثمة رواية) إلى الصورة الدعائية -وهذا يشمل كل كلام يمكن أن يغطيه متصور لا كان عن المتخيل.

ليس هذا سوى برنامج، بل ربما لا يكون سوى «رغبة». ومع ذلك، فإني أعتقد أنه حتى السيميولوجيا الجديدة التي انشغلت حديثاً

بالنص خصوصاً، لم تعد تطبق على أساطير زمننا، وذلك منذ أن وضعت النص النهائي لكتاب «أسطوريات»، والذي أجملت فيه أول مقاربة سيميائية للكلام الاجتماعي. ومع ذلك، فإن السيميولوجيا واعية بمهمتها: إنها ليست فقط في قلب (أو تقويم) الرسالة الأسطورية، ولا في وضعها في المكان المناسب، حيث الدلالة الذاتية في الأسفل والدلالة الإيمائية في الأعلى، وحيث الطبيعة في السطح والمصلحة الطبقية في العمق، ولكنها تغيير الموضوع نفسه، وتوليد موضوع جديد يشكل انطلاقاً لعلم جديد. فلنتجاوز كل تحفظ (وإني لأشك في هذا)، وذلك لكي نعانق مصير ألتوسير من فورباخ إلى ماركس، ومن ماركس الشاب إلى ماركس الكبير.

استطرادات

4

1-الشكلانية

ليس أكيداً أنه يجب تصفية كلمة الشكلانية فوراً.

فأعداؤها هم أعداؤنا، أي إنهم: العلمانيون، والسببيون، والروحانيون، والوظائفيون، والتلقائيون. وتقوم الهجمات الانتقادية ضد الشكلانية دائماً باسم المضمون، والموضوع، والسبب (وهذه كلمة يثير غموضها السخرية، ذلك لأنها تحيل إلى الإيمان وإلى الحتمية، كما لو أن الأمرين يمثلان الشيء نفسه)، أي إن هذه الهجمات تقوم باسم المدلول، وباسم الاسم، وإذا كان هذا هكذا، فإنه لا يجب علينا أن نضع بيننا وبين الشكلانية بعداً، ولكن علينا أن نأخذ راحتنا (الراحة نظام من الرغبة، وهي أكثر ذاتية من البعد. إنها نظام من المنع). وأما الشكلانية التي أفكر فيها، فهي لا تقضي بنسيان المضمون (الإنسان)، ولا بإهماله، ولا باختزاله، ولكنها تقضي بألا نقف في عتبة الموضوع فقط (لنحتفظ بالكلمة مؤقتاً). فالموضوع هو ما يهم الشكلانية تحديداً. ذلك لأن مهمتها التي لا تتعب منها تكمن في تأخيره كلما

سنحت الفرصة بذلك (إلى درجة يكف فيها مفهوم الأصل عن أن يكون ملائماً)، كما تكمن في نقله من مكانه تبعاً للعبة الأشكال المتعاقبة. أليس هذا ما يحدث للعلم المادي نفسه، ذلك العلم الذي، منذ نيوتن، لم ينته من تأخير المادة، ليس لصالح الفكر، ولكن لصالح الصدفة؟ (فلنتذكر فيرن إذ يستشهد بـــــ «بو»: «يجب أن تكون الصدفة باستمرار مادة لتأخير دقيق»). فما هو مادي ليس هو المادة، إنه التأخير، ورفع فُرْصة التوقيف. كذلك، فإن مّا هو شكلاني، ليس الشكل، وإنما هو الزمن النسبي والتأجيلي للمضامين، والزمن المؤقت للمعالم. ولكي نتحرر من هيمنة كل فلسفات (أو من لاهوتية) المدلول، أي من التوقف، لأننا نحن الأدباء لا نمتلك شكلانية مثل شكلانية الرياضيات، نحتاج إلى استخدام أكثر ما يمكن من الاستعارات، لأن الاستعارة هي طريق الوصول إلى الدال. ولعدم وجود لوغارتم، فإنها هي التي تستطيع أن تعطي للمدلول إجازة. وإن هذا ليكون خاصة إذا وصلنا إلى إبطال أصلها. ولذا، فإني أقترح هذه الاستعارة: إن العالم مسرح (العالم بوصفه مسرحاً). وإنه ليكون ممتلئاً بالأطر التزينية (النصوص)، فإذا رفعتم واحداً، آخر سيظهر خلفه، وهكذا دواليك. ولكي نمحص الأمر، سنعارض بين مسرحين. ففي مسرحية «الأشخاص الستة» لبيراندلو، فإن المسرحية تُؤدى في العمق «العاري» للمسرح: لا يوجد إطار تزييني، هناك الجدران فقط، وثمة بكرة وحبال خلف المسرح. وإن الشخصية لتتكون شيئاً فشيئاً من الواقع الذي تحدده سجيتها آ) المختزلة، ب) والداخلية، ج) والسببية. وهناك آليات، فالفاعل عبارة عن دمية متحركة. وكذلك، فإن هذا المسرح، على الرغم من حداثته (التمثيل من غير إطار تزييني، إلى قفص المسرح نفسه) يبقى مسرحاً روحانياً. فهو يعارض واقعية الأسباب، والخطابات، والأعماق «بوهم» اللوحات، والرسوم،

والمؤثرات. ولقد نجد في مسرحية «الليلة في الأوبرا» لماركس بروتيرس، أن هذه القضية نفسها قد تمت معالجتها (على الطريقة الهزلية طبعاً. وهذا ضمان إضافي للحقيقة): في الخاتمة (المبهرة) للمسرحية، نجد أن ساحرة ترفير العجوز، تسخر من نفسها وتتابع أغنيتها بهدوء، مولية ظهرها إلى مجموعة من أطر الزينة. وكان بعضها يصعد، وبعضها الآخر ينزل بحيوية. وكانت العجوز تستند تعاقبياً إلى «سياقات» مختلفة، وشاذة، وغير ملائمة (إن كل الكتب الموجود في المدونة، والمخزنة، تقدم أعماقاً شاردة)، وإنها لتجهل عنها هي نفسها إمكان التبادل. فكل جملة من جملها تنطوي على معنى مضاد. وإن هذا اللفظ مليء بالرموز: فغياب العمق يعوضه الجمع الجائل بالأطر التزيينية، وشُرّعة السياقات (الناتجة عن مدونة الأوبرا) وسخرياتها، والتعدد الهاذي لمعاني الكلمة، وعن وهم الفاعل وهو يغني متخيله لكي ينظر الآخر (المشاهد) إليه، والذي يعتقد أنه يتكلم مستنداً إلى عالم (إلى إطار تزييني) فريد. إنه مشهد كامل لجمع يضع الفاعل موضع السخرية: إنه يفصله.

2- فراغ

إن فكرة إزالة المركز أكثر أهمية من فكرة الفراغ. ذلك لأن هذه تعد فكرة غامضة. فبعض التجارب الدينية تتلاءم جيداً مع المركز الفارغ (لقد اقترحت هذا الغموض بخصوص طوكيو، مذكراً بأن المركز الفارغ للمدينة كان يحتله قصر الإمبراطور). هنا أيضاً، يجب أن نعيد صنع استعاراتنا بلا كلل. فما نبغضه، بادئ ذي بدء، في الممتلئ، ليس صورة مادتها نهائية، وكثافتها لا تتفكك، ولكن ما نبغضه أيضاً وخاصة (بالنسبة إليّ على الأقل) هو الشكل السيء. فالممتلئ، ذاتياً، هو الذكريات (الماضي، الأب)، وعصابياً هو التكرار، واجتماعياً هو

القالب (إنه يزهر في الثقافة المسماة الثقافة الشعبية، وفي حضارة الحمدلة التي هي حضارتنا). وفي الطرف الآخر، فإن الفراغ لا يجب أن يكون مصمماً (مزيناً) على شكل غياب (للجسد، وللأشياء، وللمشاعر، وللكلمات، إلى آخره: اللاشيء) -فنحن هنا ضحايا للفيزياء القديمة. غير أننا نمتلك فكرة كيميائية إلى حد ما عن الفراغ. فالفراغ هو الجديد بالأحرى، وهو عودة الجديد (والذي هو عكس التكرار). ولقد قرأت مؤخراً في موسوعة علمية (معرفتي لا تذهب إلى أبعد من ذلك طبعاً) موضوعاً عن نظرية فيزيائية (حديثة جداً كما أعتقد). وقد منحتني بعض الأفكار عن هذا الفراغ الشهير الذي أفكر فيه (إني لأومن أكثر فأكثر بالقيمة الاستعارية للعلم). إنها نظرية شوي وماندليسترام (1961). وتسمى هذه النظرية bootstrap (تعني هذه الكلمة حلقة الجزمة التي نستطيع أن نشدها بها، وهي في اللغة الشعبية فرصة لقول المثل التالي: نهوض المرء على جزمته). وسأتلو الشاهد: «لن تلد الجزيئات الموجودة في الكون انطلاقاً من جزيئات بعضها أكثر بدائية من بعض {إلغاء الطيف السلفي للنسب، وللحتمية}، ولكنها تمثل نتائج التفاعلات القوية في لحظة معينة {العالم: هو على الدوام نسق مؤقت من الاختلافات}. وبقول آخر، فإن مجموع الجزيئات يتوالد ذاتياً (Self - ConsisTance)». ولذا، فإن الفراغ الذي نتكلم عنه سيكون في النتيجة هو الانسجام الذاتي للعالم.

3- المقروء

المعنى ملغى. وكل شيء يحتاج إلى إعادة صنع. ذلك لأن اللغة تستمر (العبارة هي: «كل ما تبقى يحتاج إلى صنع». وتحيل هذه العبارة، كما هو بدهي، إلى الشغل). وأما بالنسبة إليّ، فإن جائزة

هايكو مقروءة على ما في هذا الأمر من مفارقة. غير أن الذي يقطعنا -على الأقل في هذا العالم الممتلئ- عن الإشارة بطريقة أفضل، ليس عكس الإشارة، أي عدم الإشارة، وعدم المعنى (أي ما لا يقرأ بالمعنى الشائع). والسبب لأن عدم المعنى يسترجعه المعنى مباشرة (بوصفه معنى لعدم المعنى). ولذا، فإنه من غير المفيد هدم اللغة بهدم النحو مثلاً: إن هذا ليعد في الواقع هدماً بسيطاً، وبالإضافة إلى ذلك، فإنه بعيد عن أن يكون بريئاً. فلقد قلنا إن «الهدم الصغير يصنع الامتثاليات الكبرى». ولذا، فإنه لا يمكن مهاجمة المعنى مواجهة عن طريق الادعاء بعكسه. إذ يجب على المرء أن يغش، وأن يختلس، وأن ينشل (يجب أخذ مفهومي الكلمة: صفَّى ملكية وأخفاها)، وهذا يعني أن يحاكي عند الاقتضاء محاكاة ساخرة. ولكن ثمة ما هو أفضل، إنه التظاهر والتصنع. فلقد عرف الهايكو كيف ينجز المدلول، مستخدماً تقنية تامة، بل مستخدماً شُرْعة قياساتها مترية، ولم يبق بعد من الدال سوى غيمة رقيقة. ويبدو أنه في هذه اللحظة، مدفوعاً بآخر اعوجاج، قد أخذ قناع المقروء، ونسخ صفات «الرسالة الجيدة» (الرسالة الأدبية) بعد أن حال بين هذه الصفات ومراجعها: الوضوح، والبساطة، والأناقة، والرقة. ومن هنا، فإن العمل الكتابي الذي يفكر فيه اليوم لا يقضي لا بتحسين الاتصال ولا بهدمه، ولكنه يقضي بزخرفته: وهذا ما تقوم به على وجه الإجمال (بشح) الكتابة الكلاسيكية، والتي هي كتابة لهذا السبب، ومهما كان الأمر. ومع ذلك، فثمة مرحلة جديدة ظهرت هنا وهناك في آخر القرن. وقد ابتدأت، حيث لم يعد المعنى هو المعطى (بسخاء) في حالة الجمع داخل شُرْعة واحدة (شُرْعة «الكتابة الجيدة»). ولكن مجموع اللغة نفسه (بوصفه «ترتباً متموجاً» لعدد من الشُرَع، وعدد من الطرق المنطقية)، هو الذي غدا هدفاً، وتم الاشتغال عليه. وهذا ما يجب أن يُفعل أيضاً في

ظاهر الاتصال. وذلك لأن الشروط الاجتماعية والتاريخية لتحرر اللغة (إزاء المدلولات، وإزاء ملكية الخطاب) لم تجتمع بعد في أي مكان. ومن هنا، تأتي الأهمية الحالية للمتصورات النظرية (الموَجِّهة) المتعلقة بالكم المستقل، والسرقة، وتداخلية النصوص، وقابلية القراءة المغلوطة.

4- اللغة

إنكم لتقولون «إن اللغة بنية عظمى». وإننا لنرى أن هذا الأمر يستدعي وجود ملاحظتين محدِّدتين. أولاً، لا يمكن للعبارة أن تكون أكيدة ما دام مفهوم «البنية العظمى» غير واضح. ثم إنه يمر حالياً في غمرة من التغيرات (وهذا ما أتمناه على الأقل). ثانياً: إذا تصورنا وجود تاريخ «نُصبي»، فمن الممكن بالتأكيد أخذ اللغة، أو اللغات، في إطار كلية بنيوية: ثمة «بنية» للغة الهندو - أوربية (بالتعارض مثلاً مع اللغات الشرقية). وهي تتصل بعلاقة مع هذه الفترة الحضارية: كل واحد يعلم أن القطيعة العظمى تمر بين الهند والصين، وبين الهندو - أوربية واللغات الآسيوية، وبين الديانة البوذية والطاوية أو الزن (الزن ديانة في ظاهرها بوذية، ولكن ليست من جانب البوذية. فالقطيعة التي أتكلم عنها لا تخص تاريخ الأديان. ولكنها تخص بالتحديد تاريخ اللغات، وتاريخ اللسان).

ومهما يكن، وحتى إذا لم تكن اللغة بنية عظمى، فإن العلاقة باللغة هي علاقة سياسية. وربما لا يكون هذا الأمر حساساً، تاريخياً وثقافياً، في بلد «مكبوس» مثل فرنسا: اللغة هنا ليست موضوعاً سياسياً. ومع ذلك، فإنه يكفي إيقاظ القضية (عن طريق أي شكل من أشكال البحث: إعداد اجتماعي لساني ملتزم، أو ظهور عدد خاص

لمجلة من المجلات) لكي يُذهل المرء من بدهيتها، ومن سعتها، ومن حدتها (إن الفرنسيين مخدرون فقط إزاء لغتهم، وقد بنجتهم قرون من السلطة الكلاسيكية). وفي بلاد أقل ارتهاناً، نجد أن العلاقة باللغة علاقة محرقة. وفي البلدان العربية التي كانت مستعمرة، تعد اللغة قضية دولة حيث السياسي يستثمر نفسه فيها. غير أني على كل حال لست متأكداً أننا مستعدون لحل هذه القضية. فما ينقص هو نظرية سياسية للغة، ومنهجية تسمح بإضاءة سيرورات تملك اللغة، ودراسة «خواص» أدوات التعبير. ولعل ما ينقص هو شيء يشبه كتاب «رأس المال» لعلم اللسانيات (وأما بالنسبة إليّ، فإني أعتقد أن مثل هذه النظرية ستتم إنشاء رويداً رويداً، وذلك انطلاقاً من المحاولات الأولية الحالية لعلم الإشارة، والذي سيكون جزئياً متمثلاً في المعنى التاريخي). ويجب على هذه النظرية (السياسية) أن تقرر أيضاً أين تقف اللغة، هذا إذا كانت تقف في مكان ما. ونجد حالياً في بعض البلدان التي لا تزال تربكها اللغة القديمة للاستعمار (الفرنسية مثلاً) أن الفكرة الرجعية هي الغالبة. فهذه الفكرة ترى أنه يمكن فصل اللغة عن «الأدب»، وتعليم اللغة (بوصفها لغة أجنبية) ورفض الأدب (المشهور ببرجوازيته). وللأسف، فإنه لا توجد عتبة للغة، ولا يستطيع أحد أن يوقف اللغة. وإذا كنا نستطيع أن نغلق القواعد ونعزلها إلى حد ما (لتدريسها إذن أصولياً)، فإننا لا نستطيع أن نفعل هذا بالمعجم اللفظي، وإنه ليتعذر علينا تماماً بالنسبة إلى حقل المشترك، وحقل الدلالة الإيحائية، ولذا، فإن الأجنبي الذي يتعلم الفرنسية، يجد نفسه سريعاً، أو على الأقل يجب أن يجد نفسه، هذا إذا كان التعليم جيداً، إزاء القضايا الإيديولوجية نفسها التي يجدها الفرنسي إزاء لغته. فالأدب لم يكن قط سوى تعميق للغة وتوسيع لها. وبهذا الخصوص، فإن اللغة تمثل الحقل الإيديولوجي الأكثر اتساعاً، إنه الحقل الذي

تتصارع فيه القضية البنيوية التي تكلمت عنها في البداية (أقول كل هذا بالنظر إلى تجربتي المغربية).

اللغة مطلقة (أي لا نهاية لها). ويجب استخلاص النتائج من هذا. فاللغة تبدأ قبل اللغة. وهذا ما أردت قوله بخصوص اليابان، معظِّماً الاتصال الذي مارسته هناك، خارج إطار لغة لا أعرفها، ولكن داخل الهسهسة، ومن خلال الاستنشاق العاطفي لهذه اللغة المجهولة. ألا وإن العيش في بلد نجهل لغته، ليعني العيش فيه عيشاً واسعاً، أي خارج المعسكر السياحي. وإن هذا البعد ليعد من أكثر المغامرات خطورة (بالمعنى الساذج الذي يمكن أن يكون عليه هذا التعبير في رواية موجهة إلى الشباب). ثم إن هذا لأكثر مهلكة (بالنسبة إلى «الذات») من مواجهة الغابة. والسبب لأنه يجب تجاوز اللغة، والإقامة في هامشها الإضافي، أي في مطلقها من غير عمق. ولو كان لي أن أتخيل روبانسون جديداً، لما وضعته في جزيرة خالية، ولكن في مدينة يقطنها إثنا عشر مليوناً من السكان، وهو لا يعرف سبيلاً لا إلى فك الكلام ولا الكتابة: سيكون هذا، كما أعتقد، هو الشكل الحديث للأسطورة.

5- الجنس

رهافة اللعب الجنسي. هذه فكرة جد هامة، إلا أنها غير معروفة في الغرب كما يبدو لي (وهذا حافز رئيس لكي يهتم المرء بالأمر). والسبب في ذلك بسيط. فالجنس في الغرب، لا يمنح نفسه، وبشحاحة، إلا إلى لغة انتهاكية. ولكن أن يجعل الجنس حقلاً للانتهاك، فهذا يعني حبسه في ثنائية (مع / ضد)، وفي نموذج، وفي معنى. وكذلك التفكير بالجنس كما لو أنه قارة سوداء، فإن هذا يعني

أيضـاً إخضاعـه إلـى معنـى (أبيـض / أسـود). ذلـك لأن الاسـتلاب الجنسي مرتبط جوهرياً باستلاب المعنى. وما هو صعب، ليس تحرير الجنس باتباع مشروع تحرري إلى حد ما، ولكنه في إخراج الجنس من المعنى، بما في ذلك إخراجه من الانتهاك بوصفه معنى. فانظروا إلى الدول العربية. هناك، تنتهك بسهولة بعض القواعد «القويمة» للجنس عن طريق ممارسة سهلة للواطة (بشرط أن لا تسمى على الإطلاق. ولكن هذا الأمر يمثل قضية أخرى. إنها القضية الهائلة للتلفظ الجنسي. وهي قضية مشطوب عليها في حضارات «العار»، بينما يكون هذا التلفظ نفسه معززاً -الاعترافات، عروض الجنس الفضائحية- في حضارات «عقدة الذنب»). ولكن هذا الانتهاك يبقى خاضعاً خضوعاً جهنمياً إلى نظام من المعنى الدقيق: اللواطة، إذ تكون ممارسة انتهاكية، فإنها تنتج والحال كذلك مباشرة في ذاتها (أي عن طريق تعزيز دفاعي، ورد فعل مصفى) النموذج الأكثر نقاء مما يمكن للمرء أن يتخيله. إنه نموذج فعّال / منفعل، مستحوذ / مستحوذ عليه، ناكح / منكوح، ضارب / مضروب (أما كلمات مثل «الأقدام السوداء»، فهي كلمات ظريفة هنا، لأنها لا تزال تحمل القيمة الإيديولوجية للغة). وما دام هذا هكذا، فإن النموذج إنما يكون هو المعنى. وكذلك نجد في هذه الدول، أن أي ممارسة تتجاوز التناوب، فتشوشه أو ترجئه (وهذا ما يسميه هناك بعضهم باحتقار «فعل الحب») إنما تكون ممنوعة وغير مفهومة. ولذا، فإن الرهافة الجنسية تتعارض مع السمة الفظة لهذه الممارسات، وإن هذا لا يكون على مستوى الانتهاك، ولكنه يكون على مستوى المعنى. وإذا كان ذلك كذلك، فيمكن تعريفها بوصفها تشويشاً للمعنى. وتكون طرق التعبير عنها إما قواعد في السلوك الأدبي، وإما تقانات شهوانية، وإما متصوراً جديداً للزمن الجنسي. ويمكن للمرء أن يقول كل هذا بطريقة أخرى: لقد تم إلغاء

المنع الجنسي تماماً، ليس لصالح «حرية» أسطورية (هذا متصور جيد تقريباً لإرضاء الاستيهامات الخجولة يسمى المجتمع الجماهيري)، ولكن لصالح شُرّع فارغة. وإن أمراً كهذا، ليخفف من الكذب الجنسي العفوي. ولقد رأى ساد هذا جيداً: تخضع الممارسات التي عبر عنها إلى تأليف دقيق. ومع ذلك، فإنها تبقى موسومة بعنصر أسطوري غربي على نحو خاص: إنه نوع من التهيج، ومن الرِّعدة، وهذا ما تسمونه جيداً الجنس «الساخن». ولقد يعني هذا تقديس الجنس بجعله ليس موضوعاً متعياً، ولكن موضوعاً حماسياً (ينفخ الله الروح فيه ويحييه).

6- الدال

الدال: يجب أن نجمع أمرنا على العبث طويلاً بهذه الكلمة (يجب أن نلاحظ بصورة نهائية أنه ليس من شأننا أن نحدده، ولكن أن نستخدمه، أي أن نحوله إلى استعارة، وأن نعارضه -خصوصاً مع المدلول الذي اعتقدنا في بداية السيميولوجيا بأنه كان مجرد صلة، والذي نعرف اليوم بصورة أفضل بأنه العدو). ويبدو لنا أن التهمة الحالية مزدوجة. فمن جهة أولى، يجب أن نصل إلى تصور نرى من خلاله (أعني بهذه الكلمة عملية استعارية أكثر منها عملية تحليلية) كيف يمكن لعمق الدال وخفته أن يعبر عن نفسه بشكل متناقض (على أن لا ننسى أن كلمة «خفة» يمكن أن تكون واحدة من الكلمات النيتشوية). والسبب، لأن الدال من جهة، ليس «عميقاً»، ولا يتطور بحسب مخطط للباطنية والسر. ولكن، من جهة أخرى، ماذا نفعل بهذا الدال الفاخر غير شيء يشبه الانبعاث فيه، والغطس بعيداً عن المدلول، في المادة، وفي النص؟ وكيف يمكن الهروب في الخفيف؟

وكيف يمكن التفاهم من غير انتفاخ، ومن غير حفر؟ وبأي جوهر يمكن مقارنة الدال؟ بالتأكيد، لا يمكن مقارنته بالماء، وإن كان الماء محيطاً. ذلك لأن للبحار عمقاً. ولكن يمكن أن يقارن بالسماء، وبالحيز الكوني، وبما فيه تحديداً مما هو غير متوقع. ثم يجب، ثانياً، على هذا السبر الاستعاري نفسه أن يقود نحو الكلمة «شغل» (والتي هي في الواقع، أكثر من مدلول، تعني الصلة الحقيقية للدال). فهذه كلمة بلا تصنّع (وهي قادرة على تسليح الخطاب). وإني أحللها كما يلي: إن هذه الكلمة إذ تكون مع النص مشتركة في قضية، فإنها تعني في المفهوم الذي أعطته لها جوليا كريستيفا، «شغل سابق على المعنى»: شغل خارج التبادل والحساب، وذلك في الإنفاق واللعب. وأعتقد أنه يجب سبر هذا الاتجاه. ويجب أيضاً توقع بعض الدلالات الإيحائية: يجب إلغاء فكرة «الشغل - الجهد» إلغاء تاماً. وربما يجب الاستغناء (من أجل الدقة، وعلى الأقل من أجل البدء) عن الكناية التي تعطي لكل شغل الضمانة البرولوتارية -وهذا ما يسمح بدهياً بجعل «شغل» الدال يمر في الحقل الاشتراكي (حيث يُستقبل على كل حال استقبالاً متعدداً). ولكن ربما يجب التفكير بشكل أكثر بطئاً، وأكثر صبراً، وأكثر جدلية. فهذه المسألة العظيمة للشغل تقوم في النتيجة في جوف فارغ، وفي بياض ثقافتنا. وسأقول مع الإضمار، إن هذا البياض هو بالضبط ذلك البياض الذي ألفته حتى اللحظة علاقة ماركس ونيتشه: علاقة الأكثر مقاومة، وحيث يجب الذهاب لكي نرى. فمن سينشغل بهذا؟

7- سلاح

إنكم تعارضون بشكل مثير للدهشة بين الإشارات والأسلحة.

ولكنكم تفعلون ذلك بإتباع إجراء لا يزال استبدالياً، وإنكم لا تستطيعون أن تفعلوا شيئاً غير هذا. وذلك لأن الإشارات والأسلحة تساوي الشيء نفسه. فكل معركة دلالة، وكل معنى محارب. ألا وإن المدلول هو عصب الحرب، والحرب هي بنية المعنى نفسه. ولذا، فإننا نخوض حالياً حرب المعاني وليس المعنى (إنها حرب لإلغاء المعنى): ثمة معاني تتصادم، مزودة بكل أنواع الأسلحة الممكنة (عسكرية، اقتصادية، إيديولوجية، بل عصابية). ولا يوجد حالياً في العالم أي مكان مؤسساتي يكون المدلول فيه منفياً (إننا لا نستطيع اليوم أن نحله إلا إذا مارسنا الغش مع المؤسسات. وذلك في أمكنة غير ثابتة، وتُشغل بسرعة، وغير مسكونة، ومتناقضة إلى درجة تبدو فيها رجعية). وأما بالنسبة إليّ، فإن النموذج (أي بعيداً عن موقف سياسي مفضل) الذي أحاول أن أضبط عليه نفسي بدقة، ليس هو «إمبريالية / إشتراكية»، ولكنه «إمبريالية / شيء آخر». وإن هذا الرفع للوسم في اللحظة التي سيحزم فيها النموذج أمره، وهذا التعارض الذي جعله الاختصار أعرجاً، وكذلك هذه الإضافة أو الانحراف المحايد، وهذا التثائب اليوطوبي، يجب عليّ أن أقرر، هو المكان الوحيد الذي أستطيع أن أقيم فيه حالياً. أما الإمبريالية، فهي الامتلاء. يوجد في المقابل ما تبقى من غير توقيع: إنه نص بلا عنوان.

همهسة اللغة

5 إن الكلام ليسير قدماً في اتجاه واحد. وهذا هو قدره. فما قد قيل لا يستطيع أن يستعيد نفسه، إلا إذا ازداد: فالتصحيح، إنما يكون هنا، وبشكل غريب، إضافة. فأنا حين أتكلم لا أستطيع أن أمحو ما أقول أبداً، كما لا أستطيع أن أمسحه، ولا أن ألغيه. وإن كل ما أستطيع فعله، هو أن أقول: «أُلغي، وأمسحُ، وأعدِّل». وباختصار، فإني أتكلم أيضاً. وإني لأسمي هذا الإلغاء الفريد عن طريق الإضافة «ثغثغة» والثغثغة رسالة مخفقة مرتان: إننا نفهمها، من جهة أولى، فهماً سيئاً. ولكن مع الجهد، من جهة أخرى، فإننا نفهمها على كل حال. إنها فعلاً، ليست ضمن اللغة، ولا هي خارجها: إنها همهسة لسانية. وإنها لتقارن بمحرك يجعلنا، بعد عدة محاولات لتشغيله، نسمع بأنه ليس سيئاً. وهذا هو، على وجه التحديد، معنى الإخفاق، ومعنى الإشارة الصوتية للفشل، الذي يترك جانبه في الشيء. فثغثغة (المحرك، أو الذات)، إنما هي خوف في النتيجة: إني لأخشى أن يتوقف السير فجأة.

* * *

موت الآلة: إنه قد يكون مؤلماً بالنسبة إلى الإنسان، إذا ما وصف موتها وكأنه شبيه بموت الحيوان (انظر رواية زولا). ومهما تكن الآلة قليلة الجانبية في النتيجة (لأنها في صورة الروبو، تشكل أخطر تهديد: يتجلى في ضياع الجسد)، فثمة، مع ذلك إمكان فيها لموضوع مرح: ألا وهو أداؤها الجيد. وإننا لنَحذَرُ الآلة، لأنها تعمل وحدها، ولكننا نُسَرُّ منها أيما سرور إذ تعمل جيداً. وكذلك الحال بالنسبة إلى أعطال الوظائف اللسانية. إنها لتختصر إلى حد ما في الإشارة الصوتية: الثغثغة. وينطبق هذا الأمر على حسن عمل الآلة أيضاً. وهذا يظهر في كائن موسيقي: إنه الهسهسة.

إن الهسهسة هي الصوت الدال على حسن سير الشيء. وثمة مفارقة تنتج عن ذلك: إن الهسهسة لتشير إلى صوت محدد، صوت غير ممكن، صوت الشيء الذي، لا صوت له في حال تنفيذه كاملاً. وإن فعل هسهس ليجعل تبخر الصوت نفسه مسموعاً: فالصوت الرقيق والمشوش، والمرتجف يُستقبل بوصفه إشارات لإلغاء صوتي.

إن الآلات السعيدة، إذن، هي الآلات التي تهسهس. ولقد تخيل ساد الآلة الشبقية، ووصفها ألف مرة كأنها كتلة «فكرة» من الأجساد، مواقعها الغرامية منضدة بعناية بعضها إلى جانب بعض. وعندما تبدأ هذه الآلة عملها، بحركات تشنجية يقوم بها المشاركون، فإنها تهتز وتهسهس هسهسة خفيفة: إنها، باختصار، تمشي، بل هي تمشي جيداً. ونجد، في مكان آخر، أن الياباني اليوم، حين يتعاطى لعبة آلة النقود جماهيرياً (تسمى هذه اللعبة هناك باشانكو) في قاعات كبرى، فإن هذه القاعات تمتلئ بضجة هائلة تحدثها الكرات. وإنه لما تعنيه هذه الضجة أن ثمة شيئاً يعمل جماعياً: إن اللذة لقائمة في اللعب (وهي لذة تنطوي على لغز لأسباب أخرى)، وفي التصرف بالجسد تصرفاً دقيقاً. وذلك لأن الهسهسة (ونرى هذا في أمثلة لساد، وفي

الأمثلة اليابانية) تستلزم أمة من الأجساد: إذ في هسهسة اللذة التي «تعمل»، ليس ثمة صوت يعلو، أو يقود، أو يبتعد. وليس ثمة صوت يتكون كذلك. فالهسهسة هي الصخب نفسه للمتعة المتعددة -ولكنها ليست جماعية على الإطلاق (فالجماهير، هي على العكس من ذلك. إن لها صوتاً واحداً، وقوياً قوة مخيفة).

* * *

واللغة، هل تستطيع أن تهسهس؟ يبدو أن الكلام، سيبقى خاضعاً للهسهسة. كما يبدو أن الكتابة ستبقى خاضعة للصمت، ولتميز الإشارات: وعلى كل حال، فإن ثمة معنى كثيراً سيبقى دائماً، لكي تحقق اللغة به متعة تكون خاصة بمادتها. ولكن يبقى أن ما هو مستحيل، لا يعني أنه مستحيل على الإدراك: فهسهسة اللغة تشكل اليوطوبيا. أي يوطوبيا؟. إنها يوطوبيا موسيقى المعنى. وإني لأعني بهذا، أن اللغة، لتتسع في حالتها اليوطوبية. بل لعلّي أقول إنها لتتشوه أيضاً، وتظل كذلك إلى أن تنسج نسيجاً صوتياً هائلاً، تجد فيه الآلة الدلالية نفسها غير متحققة. وهكذا، ينتشر الدال الصوتي، والعروضي، والنطقي انتشاراً تتجلى فيه كل فخامته من غير أن تنفصل عنه إشارته أبداً (يأتي لكي يطبع هذا الغطاء الخالص من المتعة) ولكن ايضاً -وهنا تكمن الصعوبة- من غير أن يكون المعنى مقصياً بفظاظة، وساقطاً سقوطاً عقدياً، وبإيجاز، من غير أن يكون مخصياً. ومع ذلك، فاللغة في حال هسهستها إذ تودع نفسها في الدال بحركة غير معروفة، ومجهولة في خطاباتنا العقلانية، فإنها لا تهجر من اجل ذلك أفق المعنى: وسيكون المعنى غير قابل للتجزئ، حصيناً، وغير قابل للتسمية. كما سيكون، مع ذلك، موضوعاً في مكان بعيد، وكأنه شبح يجعل من التمرين النطقي مشهداً مضاعفاً، ومزوداً

بـ«عمق». ولكن بدل أن تكون موسيقى الأصوات هي «عمق» رسائلنا (كما يحدث في شعرنا)، فإن المعنى سيكون هنا نقطة هروب المتعة. وكذلك حال المعنى بالنسبة إلى الآلة. إننا حين نعزوا الهسهسة إليها، فإننا لا نعزوا إليها سوى هسهسة غياب الضجة. وكذلك هو أيضاً حال المعنى حين ينسب إلى اللغة. إنه قد يكون هذا المعنى الذي يُحدث السماع، ويستثني نفسه، أو -وهذا يعني الشيء نفسه- قد يكون هذا اللامعنى الذي يُسْمَعُ الداني معنى متحرراً، من الآن فصاعداً، من كل الاعتداءات التي كانت علامتها علبة باندور[1]، تلك العلامة التي تشكلت في «الحزن التاريخي للبشر».

هذه هي اليوطوبيا، من غير ريب. ولكن اليوطوبيا هي التي تقود البحوث الطلائعية غالباً. ثمة، إذن، هنا وهناك، وفي بعض الأوقات ما يمكن أن نطلق عليه تجربة الهسهسة: وإن هذا ليكون كبعض منتوجات الموسيقى البعد تسلسلية (وإنه لأمر هام جداً أن تعطي هذه الموسيقى للصوت أهمية قصوى: ذلك لأنها تزاول الصوت باحثة أن تشوه المعنى فيه، لا أن تشوه الحجم الصوتي)، وبعض الأبحاث في الهواتف اللاسلكية. وهي أيضاً آخر نصوص بيير غيوتا (GUYOTAT Pierre)، أو فيليب سولير (Philipe Sollers).

* * *

وثمة ما هو أكثر من ذلك. إننا نستطيع أن نقوم بهذا البحث حول الهسهسة بأنفسنا سواء كان ذلك في الحياة، أم كان ذلك في مغامرات الحياة، وبما تحمله الحياة بشكل مرتجل. ففي ذات مساء، بينما كنت أشاهد فيلم أنطونيني عن الصين، اختبرت هسهسة اللغة

---

[1] المقصود بعلبة بندور آلة موسيقية تشبه القيثارة.(م)

في لقطة من اللقطات: في شارع من شوارع إحدى القرى، كان بعض الأطفال جالسين مستندين إلى جدار، وهم يقرأون بصوت مرتفع. كان كل واحد منهم يقرأ لنفسه، وجميعهم مع بعض، كتاباً مختلفاً. ويهسهس هذا التجمع بشكل حسن، وكأنه آلة تسير سيراً جيداً. وكان المعنى، بالنسبة إلي، ممتنعاً خرقه بشكل مضاعف: فقد كنت أجهل اللغة الصينية، وكان يحول بيني وبين المعنى التشويش المتزامن لهؤلاء القراء. ولكني كنت أسمع، من خلال نوع من أنواع الإدراك الهاذي بمقدار ما كان هذا الادراك يتلقاه من كثافة دقة المشهد. كنت أسمع الموسيقى، والنفس، والتوتر، والدقة. وكنت، باختصار، أسمع شيئاً يشبه الهدف. ماذا! هل يكفي أن نتكلم جميعاً لكي نجعل اللغة تهسهس، بشكل نادر، ومستعار من المتعة، كما جئنا على قوله؟ ليس ذلك كذلك على الإطلاق، وهذا أكيد. ذلك لأن المشهد الصوتي يحتاج إلى شبقية (بالمعنى العام لهذه الكلمة)، وإلى الحماسة، أو إلى الاكتشاف، أو إلى مصاحبة بسيطة للانفعال: وهذا ما يحمله، تحديداً، وجه الطفل الصيني.

* * *

إني لأتصورني اليوم على طريقة اليوناني قديماً، تماماً كما وصفه هيجل: يقول، إنه كان يسأل بانفعال، ومن غير انقطاع، هسهسة أوراق الشجر، والينابيع، والرياح. وبإيجاز، كان يسأل قشعريرة الطبيعة لكي يدرك قدر العقل. أما أنا، فإني أسأل قشعريرة المعنى وأنا أسمع هسهسة اللسان - إذ من هذا اللسان طبيعتي، أنا، الإنسان المعاصر.

الباحثون الشباب

6

إن هذا العـــدد مـــن مجلـــة Communications عدد خـاص: لـم يُصمـم لسبر معرفة أو لإشهار موضوع. ووحدته، آو على الأقل وحدته الأصلية، ليست في موضوعه، ولكن في مجموعة مؤلفيه: إنهم جميعاً طلاب، انخرطوا حديثاً في البحث. فما تم جمعه إرادياً، هو الأبحاث الأولى للشباب. فهؤلاء أحرار بما فيه الكفاية لكي يصمموا بأنفسهم مشاريع بحثهم، مع ذلك، لا يزالون خاضعين للمؤسسة المتمثلة في دكتوراه الدولة ودكتوراه الحلقة الثالثة. وما يتجه إليه تساؤلنا هنا، هو البحث إذن بشكل رئيس، أو هو نوع من البحث على الأقل، وما زال مرتبطاً بميدان تقليدي للفنون والآداب. والمقصود إنما يتحدد بهذا البحث.

* * *

يخضع الطالب إلى سلسلة من التقسيمات في عتبة عمله. فهو بوصفه شاباً، ينتمي إلى طبقة اقتصادية تتحدد في كونها غير

إنتاجية. فهو ليس من الملاك ولا هو من المنتجين. وهو خارج التبادل، كما إنه، إذا أمكن القول، خارج الاستغلال. ثم إنه، من منظور اجتماعي، مستثنى من أي لقب. وكذلك نجد أنه، بوصفه مثقفاً، مقود في سلم تراتبي من الأعمال. إذ من المفروض أن يساهم في الترف العلمي الذي يستطيع مع ذلك أن يتمتع فيه، لأنه غير متمكن منه، أي لأنه لا يملك الاستعداد التواصلي. وهكذا، فإنه، بوصفه باحثاً، مكرس للفصل بين الخطابات/ : يوجد، من جهة، الخطاب العلمي (خطاب القانون)، ويوجد، من جهة أخرى، خطاب الرغبة، أو الكتابة.

* * *

يجب أن يؤخذ عمل (الباحث) في الرغبة. وإذا لم يحدث ذلك، فسيكون العمل كئيباً، ووظيفياً، ومُسْتَلَباً، وتحكمه الضرورة وحدها لكي يتجاوز الامتحان، ويحصل على شهادة، ويضمن فرصة عمل. ولكي تدخل الرغبة إلى عملي، يجب على هذا العمل أن يُطلب مني. وليس هذا عن طريق مجتمع يريد أن يطمئن على جهدي، فيحسب مدخول القروض التي منحني، ولكن عن طريق مجموعة حية من القراء تُسمع من خلالهم رغبة الآخر (وليس رقابة القانون). بيد أن ما يُسأل الطالب عنه في مجتمعنا، وفي مؤسساتنا، وما يُسأل عنه الباحث الشاب، والشغيل المثقف ليس رغبته على الإطلاق. فنحن لا نسأله أن يكتب، ولكن نسأله إما أن يتكلم (على طول عروض لا نهائية) وإما أن يروي (بهدف رقابة مضطردة).

لقد أردنا هنا أن يكون عمل الباحث موضوعاً لطلب قوي، مصاغ خارج المؤسسة، والذي لا يمكن أن يكون سوى طلب للكتابة. وكما هو بدهي، فإن ما نجده مصوراً في هذا العمل، إن هو إلا قطعة صغيرة من اليوطوبيا. ذلك لأننا نشك بأن يكون المجتمع مستعداً لكي

يمنح الطالب مؤسساتياً بسخاء، وخاصة طالب الأدب، هذه السعادة. وإذا كنا بحاجة إليه، فإن حاجتنا ليست إلى كفاءته أو إلى وظيفته المستقبلية، ولكن إلى شغفه الحاضر.

* * *

لعل الوقت قد حان لكي نهز بعض التخيلات: التخيلات التي تريد من البحث أن يُعرض لا أن يُكتب. فالباحث سيكون جوهرياً منقباً عن المواد، وعلى هذا المستوى ستطرح مشاكله. وعندما يصل إلى اللحظة التي يبلّغ فيها «نتائجه»، فإن كل شيء سيكون محلولاً. وأما صياغة هذه النتائج، فإن الأمر لن يكون سوى عملية غامضة نهائية، تنجز سريعاً بفضل بعض تقانات «التعبير»، التي تم تعلمها في المدرسة، والتي سيكون الإلزام الوحيد الذي تفرضه هو الخضوع إلى شرعة الجنس («الوضوح»، حذف الصور، احترام قوانين الاستدلال). ومع ذلك، فثمة الكثير مما يحتاجه الطالب في العلوم الاجتماعية لكي يكون مسلحاً بما فيه الكفاية، حتى وإن كان معلقاً بمهمات تعبيرية بسيطة. وعندما يكون موضوع البحث هو النص (سنعود إلى هذه الكلمة)، فإن الباحث سيحشر في ورطة رهيبة: فإما أن يتكلم عن النص تبعاً للشرعة التقليدية للكتابة، أي أن يبقى سجين تخيل العالم الذي يريد أن يكون، أو ما هو أقبح من ذلك، الذي يعتقد أنه خارج موضوع دراسته، ويدعي، بكل براءة واطمئنان، أنه يضع لغته الخاصة في موضع خارجي. وإما أن يدخل هو نفسه في لعبة الدال، وفي التعبير غير المتناهي. وباختصار أن يكتب (وهذا لا يعني فقط أن «يكتب جيداً»)، وأن يسحب الكلمة التي يعتقد أنها كائنة في قوقعته المتخيلة، ومن هذه الشرعة العلمية التي تحمي، ولكنها تخدع أيضاً. وبكلمة موجزة، إن عليه أن يقذف الموضوع في بياض الصفحة، ليس

لكي يعبر عنه (لا علاقة لهذا بالذاتية)، ولكن لكي يبعثره. وهذا ما سيكون فائضاً عن الخطاب، ومضطرداً في البحث، وهذا الفيض، وإن كان خفيفاً كما هو بدهي، هو الذي يُسمح له في هذا العدد بالدخول إلى المسرح. وإنه لفيض متغير تبعاً للمؤلفين: إننا لم نبحث لكي نعطي جائزة خاصة لهذه الكتابة وتلك. إذ إن المهم بالنسبة إلى الباحث، في هذا المستوى أو ذاك من عمله (معرفة، ومنهج، وتعبير) أن يقرر أن لا يدع نفسه تفتر بقانون الخطاب العلمي (فالخطاب العلمي ليس هو العلم بالضرورة: إن الكتابة إذ تنذر بخطاب العالم، فإنها لا تنفق عبثاً قواعد العمل العملي).

* * *

لقد جعل البحث لكي ينشر. ولكن نادراً ما يكون كذلك، وخاصة عندما يكون في بداياته، والتي هي ليست أقل أهمية بالضرورة من نهايته. فنجاح بحث من البحوث -النصية خاصة- لا يستند إلى «نتيجته»، فهذا مفهوم مخادع، ولكنه يستند إلى الطبيعة الفكرية لتعبيره. ذلك لأن البحث يستطيع على طول مساره أن يقلب لغته على نفسها ويتخلى هكذا عن سوء نية العالم: بكلمة، إنه يغير مكان المؤلف والقارئ. ومع ذلك، فإن أعمال الطلاب، كما نعلم، لا تنشر إلا قليلاً. فأطروحة دكتوراه الحلقة الثالثة هي في الواقع خطاب مكبوت. وإننا إذ ننشر مقاطع من البحوث الأولى، فإنما نتمنى أن نحارب هذا الكبت. وما نريد أن نحرره بهذا، ليس مؤلف المقال فقط، ولكن قارئه أيضاً. لأن القارئ (وخاصة قارئ المجلة) هو أيضاً مقود في تقسيم اللغات المختصة. ولذا يجب على البحث أن لا يكون ذلك العمل الشحيح الذي يلعب إما في «ضمير» الباحث (شكل متألم، اجتراري، للحوار الداخلي)، وإما في المسار الفقير للذهاب والإياب

والذي يجعل من مدير البحث قارئه الوحيد. ومن هنا، يجب، على البحث أن يتصل بالدورة الغفل للغة، وبانتثار النص.

* * *

تعد هذه الدراسات أبحاثاً لأنها تريد أن تجدد القراءة (قراءة النصوص القديمة). فما المقصود بتجديد القراءة؟ ليس المقصود بتجديد القراءة أن نستبدل قواعد علمية جديدة بأخرى قديمة مقيدة بالتأويل. ولكن المقصود بالأحرى هل تخيل أن قراءة حرة تصبح أخيراً معياراً «لدراسات أدبية». بيد أن الحرية المقصودة ليست، كما هو بدهي، أي حرية (فالحرية تناقض مع أي شيء): تعود مع المطالبة بالحرية البريئة للثقافة المتلقاة، والمسكوكة (العفوية هي الحقل المباشر لما كان قد قيل): ستكون عودة المدلول عودة لا ريب فيها. والحرية التي هي الإخراج في هذا العدد، هي حرية الدال: عودة الكلمات، ولعب الكلمات، والاستشهادات، والاشتقاقات، والتفكير بالخطاب، والترتيب في الصفحات، والبياضات، والتوليفات، ورفض اللغات. ويجب على هذه الحرية أن تكون براعة: إنها تلك التي تسمح أخيراً بالقراءة في النص الوصي، مهما كان قديماً، رمز كل كتابة: ثقافتها.

* * *

إن تداخل الأنظمة الذي يتكلم الكثيرون عنه، لا يشتمل على مواجهة الأنظمة المتكونة من قبل (والتي لا يقبل أي واحد منها أن يتخلى عن نفسه). ولكي نصنع تداخل الأنظمة، لا يكفي أن نأخذ موضوعاً وأن نستدعي حوله علمين أو ثلاثة علوم. فتداخل الأنظمة يقتضي أن نخلق شيئاً جديداً، لا ينتمي إلى أحد. وإن النص كما

أعتقد، هو أحد هذه الأشياء.

* * *

لقد وضع العمل السيميائي المنجز في فرنسا منذ خمسة عشر عاماً في الدرجة الأولى من الأهمية مفهوماً جديداً، يجب استبداله شيئاً فشيئاً مع مفهوم العمل: إنه النص. فالنص -لا يستطيع أن ننزله في الميدان التقليدي للأدب- قد أسسته نظرياً بعض الكتابات الأولية: لقد كان النص نظرية بادئ ذي بدء. وإن الأعمال (نريد أن نقول: الشهادات) التي جمعت هنا تناسب هذه اللحظة حيث يجب على النظرية أن تتجزأ على الرغم من البحوث الخاصة. وما تم إبرازه هنا، هو المرور من النظرية إلى البحث: لا يوجد من بين هذه المقالات مقال واحد لا يخص نصاً خاصاً، محتملاً، وينتمي إلى الثقافة التاريخية. ولكن لا يوجد أيضاً مقال واحد ليس ناتجاً عن هذه النظرية المسبقة أو عن مناهج التحليل التي أعدوها.

* * *

إن التفكير في البحث حول المادة الأدبية يقود إلى النص (أو لنقل، على الأقل، بأن له الحرية أن يقود إليه): إن النص إذن، بالتساوي مع البحث، هو موضوع هذا العدد.

النص: يجب أن لا نسيء الظن لا بهذه الفرادة ولا بهذا الشكل غير العادي. وعندما نقول النص، فليس ذلك لكي نؤلهه، ونصنع منه الآلهة الأسطورية لتصوف جديد، ولكن لكي نشير إلى كتلة، وإلى حقل يرغم على تعبير تجزيئي وليس على تعبير رقمي: إن كل ما يمكننا قوله عن عمل من الأعمال هو أنه يوجد فيه نص. وبقول آخر، يجب

على المرء إذ يمر من نص إلى نص أن يغير الترقيم: النص، من جهة، ليس موضوعاً حسابياً، ولكنه حقل منهجي تتابع فيه العبارة والتعبير تبعاً لحركة آينشتانية أكثر من كونها حركة نيوتينية، كما يتتابع فيه المعلق عليه والمعلق. ولا توجد، من جهة أخرى، ضرورة توجب أن يكون النص حديثاً بشكل مطلق: يمكن أن يوجد نص في الأعمال القديمة، وإن وجود هذه الجنس غير الكمي تحديداً، هو الذي يرغم على التشويش، وعلى تجاوز التقسيمات القديمة لتاريخ الأدب. ولذا، فإن واحدة من المهمات المباشرة، والبدهية للبحث الشاب، تكمن في توجهه إلى رصد هذه النواتئ الكتابية، وإلى عزل كل ما يمكن أن يكون نصاً عند ديدور، وشاتوبريان، وفلوبير، وجيد. وهذا ما يقوم به كثير من المؤلفين المجتمعين هنا. وكما يقول أحدهم، متحدثاً ضمنياً باسم عدد من رفاقه: «ربما لا يتطلب عملنا غير أن نلتقط فرقاً من الكتابة مأخوذة من كلام يبقى الأب هو الضامن لها». ويمكننا على نحو أفضل أن نحدد ما هو أدبي، وما هو نص، في العمل القديم. ويقول آخر: كيف يمكن لهذا العمل الماضي أن يكون مقروءاً الآن؟ فنحن سنأتمن هؤلاء الباحثين الشباب لكي يحملوا عملهم إلى مستوى المهمة النقدية تتمثل في: التثمين الحالي لثقافة ماضية.

* * *

تشكل كل هذه الدراسات مبادرة جماعية. فبها تم تحديد أرضية النص نفسها شيئاً فشيئاً وتلوينها. فلنتابع للحظة، من مقال إلى مقال، اليد الجماعية التي قامت بوصف (إلغاء النسخ) الممارسة الكتابية بعيداً عن كتابة التعريف (لا يوجد له تعريف: النص ليس متصوراً).

نقول هذا، بادئ ذي بدء. وهو ضروري لفهم عمل المقالات

المجتمعة هنا وقبوله: يبطل النص كل نمذجة ثقافية. فإذا بينا السمة غير المحدودة للعمل، فإننا نصنع منه نصاً. وحتى لو كان التفكير بالنص يبدأ بالأدب (أي بموضوع كونته المؤسسة) فإن النص لا يقف عنده بالضرورة. ومع ذلك، أين يوجد نص حيث يكون نشاط المعنى بارزاً تبعاً لقواعد التأليف، والتحويل، والإزاحة: إنه يوجد، بالطبع، في الإنتاج الكتابي، ولكنه يوجد أيضاً في لعبة الصور، والإشارات، والأشياء: في الأفلام، وفي الرسوم المتحركة، وفي الأشياء الطقسية.

ونقول هذا أيضاً: إن النص، بوصفه انتشاراً للدال، يتحاور غالباً بشكل درامي مع المدلول الذي يميل إلى القيام بعودة نحوه: فإذا سقط في هذه العودة، وإذا انتصر المدلول، فإن النص يتوقف عن أن يكون نصاً، ويصبح المشكوك فيه «حقيقة» عوضاً من أن يكون شيئاً لعبياً لتوليف ثاني. ولقد يعني هذا إذن أنه لأمر منطقي أن يستخدم النص معامله فيما يمكن أن نسميه دراما الكتابة (والتي سنراها محللة هنا فيما يتعلق بفلوبير)، أو أن يستخدم قارئه في التثمين المسبق (وهذه هي حالة الخطاب القانوني، المثمن هنا، قبل أن يكون مُحَلَّلاً).

ومع ذلك، فإن المقاربة الرئيسة والضخمة التي يمكن أن نجريها للنص، لتتطلب أن نسبر كل البيانات الدالة: إن البنى على نحو خاص، وكما يمكن للسانيات الخطاب أن تصل إليها، وكذلك المظاهر الصوتية (ألعاب الكلمات، أسماء الأعلام)، والترتيب في الصفحة وفي السطر، وتعددية المعاني، والإرجاء، والإعلانات، والمشتركات، والبياضات، والإلصاق، وكل ما يتهم مادة الكتاب سيجد نفسه هنا، مُقْتَرَحاً على الرغم من مختلف المؤلفين، من فلوبير إلى كلود سيمون.

إن النص، أخيراً وقبل كل شيء (أو بعد كل شيء)، هو هذه العملية الطويلة، والتي يكتشف من خلالها مؤلف (ذات معبرة) (أو يجعل القارئ يكتشف) عدم إمكان تصحيح كلامه، ويصل إلى إبدال

«هذا الذي يتكلم» بـــ «أنا أتكلم». ومن هنا، فإن معرفة التخيل إنكار: ثمة عدة دراسات، موجودة هنا، تحاول تثمين التخييل في الكتابة (فيما يتعلق بشاتوبريان، وجيد، وميشيل ليريس) أو التخييل عند الباحث نفسه (فيما يتعلق ببحث حول التوقع السينمائي).

يجب أن لا نفكر بأن هذه «التنقيبات» المختلفة تساهم في محاصرة النص. بل يجب أن نفكر بالأحرى أن كل العدد يعمل على بسطه. ولذا، يجب علينا إذن أن نقاوم إرادة التنظيم، وبرمجة هذه الدراسات التي تبقى كتابتها متنوعة جداً (إنه على الرغم مني قبلت بضرورة تقديم هذا العدد، مخاطراً بهذا أن أعطيه وحدة لا يعرف فيها كل الذين ساهموا فيه أنفسهم، ولعلي أكون قد أعطيت لكل واحد منهم صوتاً ربما لا يكون صوته: إن كل عرض هو، بسبب مقصده التركيبي، طريقة يتنازل المرء فيها لصالح الخطاب الماضي). وما يجب أن يكون، هو أن البحث، في كل لحظة من لحظات هذا العدد، وبشكل مستقل عن كل سابق ولاحق، عليه أن يظهر بوصفه توضيحاً لبعض بنى التعبير (وإن كانت قد حللت بلغة العرض البسيطة)، ولكل التعبير في الوقت نفسه. وعلى كل حال، إن هذا ليكون في اللحظة التي يصل فيها البحث إلى ربط موضوعه بخطابه، وإلى فك ملكية معرفتنا بالنور الذي يحمله على أشياء أفضل من مجهولة: غير منتظرة. ولقد نعلم أن البحث يصبح في هذه اللحظة محادثة حقيقية، وعملاً بالنسبة إلى الآخرين. وبكلمة: إنه يصبح إنتاجاً اجتماعياً.

3

عن اللغات والأسلوب

السلام الثقافي

---

1 إن القول بوجود ثقافة برجوازية، ليعد خطأ. لأن ثقافتنا كلها تعد برجوازية (وكذلك، فإن القول إن ثقافتنا برجوازية ليعد بدهية متعبة، تتجول في كل جامعاتنا). والقول أيضاً إن الثقافة تتعارض مع الطبيعة ليعد أمراً غير أكيد. فنحن لا نعرف جيداً أين تقف حدود الواحدة والأخرى: أين تكون الطبيعة في الإنسان؟ ولكي يقول الإنسان إنه إنسان، فإنه يحتاج إلى لغة، أي إنه يحتاج إلى الثقافة نفسها. فهل يكون هذا في البيولوجيا؟ لقد تم العثور اليوم في العضو الحي على نفس البنى الموجودة عند المتكلم: فالحياة نفسها مبنية مثل اللغة. باختصار، إن كل شيء يعد ثقافة، من الثياب إلى الكتاب، ومن الطعام إلى الصورة. فالثقافة قائمة في كل مكان. إنها موجودة على كل أطراف السلالم الاجتماعية. وإن هذه الثقافة، بكل تأكيد، تشكل موضوعاً متناقضاً: إنها من غير حدود، ومن غير مصطلح متعارض، ومن غير بقية.

وربما يمكننا أن نضيف: إن الثقافة بلا تاريخ -أو على الأقل،

إنها من غير قطيعة تكون خاضعة إلى تكرار غير مضني. هانحن نرى على شاشة الرائي مسلسلاً أمريكياً عن التجسس: ثمة حفل أقيم على سفينة للنزهة. يسلم المشاركون أنفسهم إلى نوع من الكلام المصطنع واللباقة الاجتماعية (غنج، أجوبة مضاعفة المعنى، قمار). ولكن هذا، كان قد شوهد أو قيل: ليس فقط في آلاف الروايات والأفلام الشعبية، ولكن في الأعمال الأدبية القديمة، والتي تنتمي إلى ثقافة أخرى. فعند بلزاك مثلاً، سنعتقد أن أميرة كادينيان قد انتقلت فقط، وبأنها غادرت ضاحية سان جيرمان إلى سفينة هاو يوناني. وهكذا، فإن الثقافة ليست هي ما يعود، ولكنها أيضاً ما يبقى في موضعه، مثل جثة لا تفنى: إنها لعبة غريبة، والتاريخ لا يكسرها على الإطلاق.

تشكل هذه اللعبة شيئاً فريداً، لأنها لا تعترض على شيء، وتشكل شيئاً خالداً، لأنها لا تتكسر أبداً. وفي النهاية، إنها شيء وديع، يجتمع فيه العالم أجمع من غير صراع ظاهر: أين يكون إذن شغل الثقافة على نفسها، وأين تكون تناقضاتها، كما أين تكون مأساتها؟

ولكي نجيب، على الرغم من التناقض الإبيستيمولوجي للموضوع، فإننا نحتاج أن نغامر بتعريف مبهم إلى أكبر حد ممكن: الثقافة هي حقل التبعثر. تبعثر ماذا؟ إنه تبعثر اللغات.

في ثقافتنا، في السلام الثقافي الذي نكون فيه خاضعين، توجد حرب بين اللغات يصعب إخمادها: تنفي لغاتنا بعضها بعضاً. ففي مجتمع منقسم (بوساطة الطبقة الاجتماعية، والمال، والأصل المدرسي) نجد أن اللغة نفسها تقوم بالتقسيم. فأي قسط من اللغة، أنا المثقف، أستطيع أن أتقاسمه مع بائع الروزمانات الجديدة؟ إذا كنا، نحن الاثنين فرنسيين، فإنه سيكون من غير شك لغة الاتصال. ولكن هذا الجزء ضئيل. فنحن نستطيع أن نتبادل معلومات، وأشياء من

قبيل تحصيل الحاصل. ولكن ماذا عن الباقي، عن المجلد الضخم، وعن اللعب الكامل للغة؟ وبما أنه لا يوجد موضوع خارج اللغة، مثل اللغة، فإن هذا ما يشكل الموضوع من طرف إلى طرف. فانفصال اللغات حداد دائم. وإن هذا الحداد لا ينشأ فقط عندما نخرج من «وسطنا» (هنا حيث كل الناس يتكلم اللغة ذاتها). وكذلك، ليس الاتصال المادي بأناس آخرين، ينتمون إلى أوساط أخرى، وإلى مهن أخرى، هو الذي يمزقنا، إنه بالتحديد هذه «الثقافة» التي يجب أن نحوز فيها باسم الديمقراطية على كل شيء بشكل مشترك. ففي اللحظة التي تبدو فيها الثقافة موحدة بتأثير قرار تقني في الظاهر (وهذا وهم ينتجه بغباوة تعبير «ثقافة الجماهير»)، فإن انقسام اللغات الثقافية يكون في أوجه. ولكي يتبين لكم هذا، حاولوا أن تمضوا أمسية أمام الرائي (نقول هذا لكي نقف على الأشكال الثقافية الأكثر شيوعاً). وإذ ذاك، ستتلقون، على الرغم من التسطيح الذي يقوم به المخرجون ويبذلون فيه الجهد، عدداً من اللغات المختلفة. وسترون أنه من غير الممكن أن يستجيب جميعها إلى رغبتكم، ولكن أيضاً إلى إدراككم. إذ يوجد دائماً في الثقافة جزء من اللغة لا يفهمه الآخر (وأنا واحد من هؤلاء). فرؤيتي تحكم على كونسرتو براهمس بأنه ممل، بينما أنا، فأحكم على مشهد المنوعات بأنه رديء، وعلى هذا المسلسل العاطفي بأنه غبي: فالملل، والرداءة، والغباوة إنْ هي إلا أسماء مختلفة لانشقاق اللغات. وإن هذا الانشقاق، في النتيجة، لا يشطر الناس فيما بينهم، ولكنه يشطر كل إنسان، ويجعل كل فرد منشطراً على نفسه. فأنا يتراكم فيَّ في كل يوم، ومن غير تواصل، عدد من اللغات المنعزلة: أنا مقسم، ومقطع، ومتناثر (وإن هذا لينطبق على تعريف «الجنون»). وعندما أنجح فأتكلم لغة واحدة طوال يومي، فكم من لغة مختلفة أجدني مضطرا أن أستقبل! ثمة لغة زملائي،

وساعي البريد، وطلابي، وكذلك لغة المعلق الرياضي في المذياع، ولغة الكاتب الكلاسيكي الذي أقرأه مساء. ولقد يعني هذا أن المساواة بين اللغة التي نتكلم وبين تلك التي نسمع إنما هو وهم يتوهمه اللساني، وإنه لوهم أن يُظن بأن اللغتين تمثلان لغة واحدة. ولذا، يجب أن نعود هنا إلى التمييز الأساسي الذي أقامه جاكبسون بين القواعد الفعّالة والقواعد المنفعلة: الأولى رتوبة، بينما الثانية فشاذة. وهذه هي حقيقة اللغة الثقافية. ومن هنا، فإننا نجد في مجتمع مقسم، حتى ولو كان هذا المجتمع يصل إلى توحيد لغته، أن كل إنسان يخوض صراعاً ذاتياً ضد انفجار السمع. فتحت غطاء هذه الثقافة الكلية، التي صير إلى اقتراحها مؤسساتياً، فإن الانقسام الفصامي للفرد يفرض عليه بشكل يومي. فالثقافة على نحو من الأنحاء، تمثل حقلاً مرضياً في غاية الجودة. ولقد نرى أنه في هذا الحقل، ينضوي استلاب الإنسان المعاصر (هذه كلمة جيدة، لأنها تمثل بعداً اجتماعياً وذهنياً في الآن ذاته).

وهكذا يبدو أن ما تبحث عنه كل طبقة اجتماعية، ليس هو امتلاك الثقافة (سواء كنا نريد المحافظة عليها، أم كنا نريد استحواذها)، ذلك لأن الثقافة موجودة هنا، وفي كل مكان، ومتاحة لكل الناس. ولكن ما تبحث عنه هو وحدة اللغات، وتلاقي الكلام والسمع. فكيف إذن في مجتمعنا الغربي، المنقسم بلغاته والموحد في ثقافته، تنظر اليوم الطبقات الاجتماعية إلى لغة الآخر، أي تلك الطبقات التي علمتنا الماركسية والعلوم الاجتماعية كيف نعرضها؟ وما هو دور التخاطب (للأسف، إنه دور مخيب) الذي توجد فيه تاريخياً؟

تستحوذ البرجوازية مبدئياً على الثقافة كلها. ولكن منذ زمن طويل (أتكلم بالنسبة إلى فرنسا) لم يعد لها صوت ثقافي خاص بها. منذ متى؟ منذ أن تخلى مثقفوها عنها وكتابها. ويبدو أن قضية

ديفروس قد كانت في بلادنا هي الهزة المؤسسة لهذا التخلي. ولقد كانت هذه اللحظة على كل حال هي اللحظة التي ظهرت فيها كلمة مثقف: المثقف هو الذي يحاول أن يحدث قطيعة مع الوعي الطيب لطبقته، وإلا يكن ذلك، فمع أصله، أو على الأقل مع استهلاكه (ولا يغير من القضية شيئاً أن يخرج كاتب بشكل فردي من الطبقة العاملة). فهنا، اليوم، لا شيء يُخترع: فالبرجوازي (المالك، رب العمل، الإداري، كبير الموظفين) لم يعد يصل إلى لغة البحث الذهني، والأدبي، والفني، لأن هذه اللغة تندد به؟ وإذ ذاك، فقد استقال لصالح ثقافة الجماهير. وكف أطفاله عن قراءة بروست، ولم يعودوا يسمعون لشوبان، ولكن لبوريس فيان، ولموسيقى البوب. ومع ذلك، فإن المثقف الذي يهدده، لم يكن من أجل ذلك أكثر انتصاراً. فلقد حاول عبثاً أن يطرح نفسه بوصفه ممثلاً للطبقة العاملة، ومدافعاً عنها، كما نذر نفسه لقضية الاشتراكية. غير أن نقده للثقافة البرجوازية لا يستطيع إلا أن يستعير اللغة البرجوازية القديمة. وهي لغة نقلت إليه عن طريق التعليم الجامعي: لقد أصبحت فكرة التنديد هي نفسها فكرة برجوازية. ولقد استطاع جمهور الكتاب المثقفين أن يتزحزح عن موضعه (ومع ذلك، فإن الطبقة العاملة ليست هي التي تقرأ لهم)، ولكنه لم يستطع أن يزحزح اللغة. وبكل تأكيد، فإن الطبقة المثقفة تسعى إلى اختراع لغات جديدة، ولكن هذه اللغات تبقى مغلقة. فلا شيء تغير في التخاطب الاجتماعي.

ليس للطبقة العاملة (للمنتجين) أي ثقافة خاصة بها. فلغتها، في الدول التي يقال إنها متطورة، هي لغة الطبقة البرجوازية الصغيرة. ذلك لأن أدوات الاتصال الجماهيري هي التي تمنحها هذه اللغة (الجرائد الكبرى، المذياع، الرائي): إن الثقافة الجماهيرية هي ثقافة البرجوازية الصغيرة. ولقد نجد اليوم أن الطبقة الوسطى من

بين الطبقات النموذجية الثلاث، هي التي تسعى أكثر لإنشاء ثقافة مبتكرة، تكون هي ثقافتها. وربما يكون هذا هكذا، لأن هذا العصر هو عصر رقيها التاريخي. وإنه مما لا شك فيه أن ثمة عملاً مهماً يصار إلى إنجازه على مستوى الثقافة الجماهيرية (على مستوى ثقافة البرجوازية الصغيرة). وإن مقاطعة هذا العمل ليعد مدعاة للسخرية. ولكن باتباع أي السبل يصار إلى إنجازه؟ إنها السبل المعروفة سابقاً للثقافة البرجوازية. ويكون ذلك بأخذ نماذج اللغة البرجوازية وإفسادها (قصصها، نماذجها الحجاجية، قيمتها النفسية). وإن الثقافة البرجوازية الصغيرة إذ تفعل هذا، إنما تصنع نفسها وتغرسها. ولقد تبدو فكرة «الإفساد» فكرة أخلاقية، وصادرة عن برجوازي يأسف على براعة ثقافة الماضي. غير أني أعطي، على العكس من ذلك، مضموناً إيجابياً وبنيوياً: يوجد فساد لأنه لا يوجد ابتداع. ثم إن النماذج لتكون مكررة ومسطحة. وبهذا، فإن الثقافة البرجوازية الصغيرة (الممنوعة من الدولة) تستبعد إلى درجة الاعتراض بأن يستطيع المثقف أن يحمل شيئاً للثقافة البرجوازية. ذلك لأن الجمود والخضوع للقوالب (قلب المرسلات إلى قوالب) هو الذي يحدد الفساد. ويمكننا أن نقول إن الذي يعود على مسرح التاريخ في الثقافة البرجوازية الصغيرة، وفي الثقافة الجماهيرية، هي الثقافة البرجوازية. ولكنها تعود كفكاهة (إننا نعرف هذه الصورة لماركس).

وهكذا يبدو أن لعبة التحرير تنظم الحرب الثقافية: إن اللغات منفصلة انفصالاً تاماً، مثلها في ذلك مثل المشاركين في اللعب، تراهم جلوساً الواحد إلى جانب الآخر. ولكن الذي يمر، والذي يهرب دائماً هو الحلقة نفسها، والثقافة نفسها. ولذا، فإن الاستلاب المزدوج لمجتمعنا إنما يكمن في الجمود المأساوي، والانفصال الشجي. فهل يمكن للمرء أن يثق بالاشتراكية من أجل فك هذا التناقض، والوصول

في الوقت نفسه إلى جعل الثقافة سائلة وتعددية، ووضع نهاية لحرب المعاني، وحرب استبعاد اللغات؟ هذا ما يجب أن يكون، وإلا فأي أمل بغير هذا؟ ولكن يجب أن لا نعمى، مع ذلك، أمام تهديد عدو جديد يترصد كل المجتمعات الحديثة. ويبدو، بالفعل، أن كائناً تاريخياً جديداً قد أخذ بالظهور، بل استقر وتطور بشكل مهين. وهو يعقّد (من غير أن يُبطل) التحليل الماركسي (منذ أن أنشأه ماركس ولينين): هذا الوجه الجديد هو الدولة (كانت هنا، على كل حال، النقطة المحيرة بالنسبة إلى العلم الماركسي): فجهاز الدولة أكثر قساوة من الثورات – وإن الثقافة المسماة الجماهيرية هي التعبير المباشر للدولة: إن الدولة في فرنسا مثلاً، تريد حالياً أن تتخلى عن الجامعة، وأن لا تهتم بها، وأن تتنازل عنها للشيوعيين والمعارضين، ذلك لأنها تعلم أن الثقافة المنافسة لا تُصنع في الجامعة. ولكنها لن تترك الرائي والمذياع مهما بلغ الثمن. فبامتلاكها لهذه السبل الثقافية، فإنها تحكم تسلطاً الثقافة الواقعية، وإنها إذ تحكمها تسلطاً، فإنها تصنع ثقافتها وإنها لثقافة تجبر أن تنضم إليها الطبقة المستقيلة ثقافياً (البرجوازية)، والطبقة العمالية المترقية (البرجوازية الصغيرة)، والطبقة الخرساء (الشغيلة). وإننا لنفهم أيضاً ما يجري في الطرف الآخر. فقد أعطت الصين مسمى «الثورة الثقافية» للتحول الجذري للمجتمع الذي أقامته. هذا على الرغم من أن مشكلة الدولة لا تزال بعيدة عن الحل.

انقسام اللغات

2

هل ثقافتنا منقسمة؟ مطلقاً. فكل الناس في فرنسا اليوم يستطيعون أن يفهموا برنامجاً يبثه الرائي، ومقالاً مكتوباً في جريدة فرنسا المساء، وتعليمات طعام وجبة العيد. ويمكن القول أكثر من هذا، فكل الناس يستهلكون هذا الإنتاج الثقافي باستثناء نفر قليل من المثقفين. فالمشاركة الفاعلة عامة. فإذا عرّفنا ثقافة مجتمع ما بأنها دوران الرموز الذي تتجز فيه، فإن ثقافتنا ستبدو في تجانسها وتماسكها مثل أي مجتمع عرقي صغير. والفرق الوحيد أن الاستهلاك هو العام في مجتمعنا، وليس الإنتاج، فنحن جميعاً نفهم ما نسمعه مشتركين، ولكننا لا نتكلم كل هذا، حتى وإن كنا نسمع. «فالأذواق» منقسمة. وإنها لتكون في بعض الأحيان متعارضة بشكل لا يمكن شرحه: فأنا أحب هذا البرنامج المبثوث للموسيقى الكلاسيكية، ولكنه لا يطاق بالنسبة إلى جاري، ومع ذلك فأنا لم أستطع أن أحتمل الكوميديا الشعبية التي يعبدها. ثم إن كل واحد منا، يفتح مذياعه في اللحظة التي يغلقه الآخر فيها. وبقول

آخر، فإن ثقافة هذا الزمن الذي نعيش فيه، والتي تبدو عامة، وهادئة، وسمة لأمة، إنما تقوم على انقسام لنشاطين لغويين: يوجد السمع الوطني من جهة، أو إذا كنا نفضل فيمكن أن نقول توجد أفعال التفكير. وأما من الجهة الأخرى، فيوجد، إن لم يكن الكلام، فعلى الأقل المشاركة الخلاقة. ولكي يكون المرء أكثر تحديداً، فيمكن القول توجد لغة الرغبة التي تبقى منقسمة: فأنا أسمع من جهة، وأنا أحب (أو لا أحب) من جهة أخرى: إنني أفهم وأملُّ: فعلى وحدة الثقافة الجماهيرية، يستجيب، ليس فقط انقسام اللغات في مجتمعنا، ولكن انقسام اللغة نفسها. ولقد كان لدى بعض اللسانيين -الذين لا يشتغلون نظامياً إلا باللغة وليس بالخطاب- شعور مسبق بهذا الوضع. ولقد اقترحوا -من غير أن يتبعهم أحد حتى الآن- أن نميز صراحة بين نموذجين قاعديين: نموذج قاعدي فعّال، أو نموذج قاعدي للغة الكلام، والإرسال، والإنتاج. ونموذج قاعدي انفعالي، أو نموذج قاعدي للسمع فقط. وإن هذا الانقسام، إذ يعبر عنه تغير في التحول اللساني على مستوى الخطاب، فإنه يكشف عن التناقض في ثقافتنا التي توحدها شُرْعتها (code) السمعية (الاستهلاكية)، وتقسمها شُرَعُها الخاصة بالإنتاج وبالرغبة: يحيل «السلام الثقافي» (لا يوجد أي صراع ظاهر على مستوى الثقافة) إلى الانقسام (الاجتماعي) للغات.

علمياً، لقد كان هذا الانقسام ممنوعاً إلى حد ما. وبكل تأكيد، فإن اللسانيين يعلمون بأن اللغة الوطنية (الفرنسية مثلاً) تحتوي على عدد من الأنواع. ولكن الخصوصية التي درست، إنما كانت هي الخصوصية الجغرافية (اللهجة، الباتوا، المحكية)، وليست الخصوصية الاجتماعية. ولقد كانوا من غير شك يقرون بوجودها، ولكنهم يقللون من شأنها. فهم يختزلونها إلى «طرق» في التعبير (عامية، رطانة، لغة مختلطة). وإننا لنعتقد على كل حال بأن وحدة اللغة الوطنية إنما يعاد

بناؤها على مستوى المتكلم الذي ليس له لغة خاصة به، ولا مثابرة فردية في الكلام، وهو ما نسميه اللهجة الفردية: لن تكون الأنواع اللغوية سوى حالات وسيطة، وعائمة، و«مسلية» (تصدر عن نوع الفولكلور الشعبي). وإن هذا البناء الذي يعود في أصله إلى القرن التاسع عشر، يتناسب جيداً مع إيديولوجية معينة -ولا يستثنى سوسير نفسه من ذلك- تضع المجتمع من جهة (اللغة الوطنية، اللغة)، والفرد من جهة أخرى (اللهجة الفردية، الأسلوب). ولا يمكن للتوترات، بين هذين القطبين، إلا أن تكون «نفسية». إذ من المفروض على الفرد أن يناضل لكي يُعترف بلغته - أو لكي يختنق تماماً تحت لغة الآخرين. ويمكن أن نقول أيضاً إن علم اجتماع هذا العصر لم يستطع أن يمسك بالصراع الدائر على مستوى اللغة: فلقد كان سوسير عالم اجتماع أكثر مما كان دوركهايم عالم لغة. ولذا، فإننا نرى أن الأدب هو الذي أحس بانقسام اللغات أكثر مما أحس به علم الاجتماع (وإننا لن ندهش). فالأدب يحتوي على كل المعارف، وإن كان صحيحاً أنه يحتويها في حالة غير علمية).

إن الرواية ما إن أصبحت واقعية، حتى التقت في طريقها قدرياً نسخة اللغة الجماعية. ولكن محاكاة لغات المجموعة بشكل عام (اللغات الاجتماعية والمهنية) كان روائيونا قد أناطوا بها إلى شخصيات ثانوية حملت على عاتقها «تحديد» الواقعية الاجتماعية. بينما ظل البطل يتابع كلامه بلغة غير زمنية، مفروض على «شفافيتها» و«حياديتها» أن تتطابق مع النفس الكونية للروح الإنسانية. وإذا أخذنا بلزاك مثلاً، فسنجد أنه كان يملك وعياً حاداً باللغات الاجتماعية. ولكنه عند إنتاجها كان يضعها في إطار، وكأنها أجزاء من نصوص بارعة الأسلوب، وقطع مروية بفخامة. وكان يسمها بعلامة أصيلة، وفولكلورية. ولقد نعلم أن هذه تمثل رسوماً كاريكاتورية

للغات وإن هذا أكثر ما يكون انطباقاً على رطانة «م. دي نوسانجان»، حيث أعيد إنتاج الصوت بدقة، أو على لغة بواب السيدة «سيبو»، وعلى لغة حاجبة ابن العم «بونس». ويوجد مع ذلك عند بلزاك نوع آخر من المحاكاة. ونرى أولاً أنها أكثر سذاجة. كما نرى ثانياً، أنها لغة ثقافية أكثر من كونها لغة اجتماعية. وإن هذه اللغة لهي لغة شُرَعِ الرأي العام. وهي لغة يعتمدها بلزاك غالباً عندما يعلق بنفسه عرضاً على القصة التي يرويها. فإذا أراد بلزاك مثلاً، أن يجعل طيف برانتوم يمر في الحكاية (كما في «عن كاترين الميديسية»)، فإن برانتوم سيتكلم عن النساء كما ينتظر الرأي العام منه بالضبط أن يشرِّف «دوره» الثقافي بوصفه «مختصاً» بقصص النساء - من غير أن نتيقن، للأسف، أن بلزاك نفسه يعي إجراءه الخاص. ذلك لأنه يعتقد أنه يعيد انتاج لغة برانتوم، بينما هو في الواقع لا يستنسخ سوى نسخة (ثقافية) من هذه اللغة. ويمكننا أن نحمل هذا الشك الساذج (وبعضهم يقول هذا الشك البذيء) على فلوبير. ذلك لأن فلوبير لا يدع نفسه تذهب لإعادة إنتاج عادات مستهجنة بسيطة (صوتية، ولفظية، ونحوية). فقد حاول أن يأخذ في المحاكاة قيماً لغوية أكثر رهافة وانتشاراً، كما حاول أن يقف على ما يمكن أن نسميه «صور الخطاب». وإن هذا ليكون خصوصاً إذا رجعنا إلى كتاب فلوبير الأكثر «عمقاً» «بوفار وبيكوشيه». فالمحاكاة هي من غير قاع، ولا سند: فاللغات الثقافية -لغات العلوم، والتقنية، والطبقات: البرجوازية- مذكورة (لا يضعها فلوبير في الحسبان)، ولكن المؤلف الذي ينسخ، بآلية دقيقة جداً، والتي بدأت اليوم فقط بالتفكك (على عكس بلزاك)، يبقى غير قابل للإصلاح. وإن فلوبير لا يتيح القراءة مطلقاً بشكل أكيد إذا جعل نفسه تقوم تماماً خارج الخطاب الذي «يستعير». وهذا وضع ملتبس، يجعل التحليل السارتري والماركسي للبرجوازية

عند فلوبير أمراً وهمياً إلى حد ما. فإذا كان فلوبير، البرجوازي، ويتكلم اللغة البرجوازية، فنحن لا نعلم مطلقاً انطلاقاً من أي مقام يتم تنفيذ هذا التعبير: هل هو مقام نقدي؟ وفي الحقيقة، فإن لغة فلوبير لغة طوباوية، وهذا ما يصنع الحداثة: ألسنا ماضين في التعلم (من اللسانيات، ومن التحليل النفسي) أن اللغة بالتحديد هي مكان لا خارج له؟ وبعد بلزاك وفلوبير -لكي نقف عند العظماء- وإزاء قضية انقسام اللغات، فإننا نستطيع أن نتكلم عن بروست، لأننا نجد في مؤلفاته موسوعة حقيقية للغة. وإذا كنا لا نريد أن نعود إلى القضية العامة للإشارة عند بروست، لأن هذه القضية عالجها جيل دولوز بشكل رائع، فذلك لأننا نريد أن نبقى في اللغة المزدوجة الإنبناء. فنحن نجد عند هذا المؤلف كل حالات المحاكاة الكلامية، أي إننا نجد عنده معارضات مميزة (رسالة جيزل التي تحاكي فيها الإنشاء المدرسي، يوميات الفنكور)، واللهجات الفردية للشخصيات، كما نجد أن لكل واحد من الشركاء في «البحث عن الزمن الضائع» لغته الخاصة والاجتماعية في الوقت نفسه (السيد القرسطوي شارلوس، النفّاج ليغراندان)، ونجد أيضاً لغات القبيلة (لغة الجيرمانت)، ولغة الطبقة (فرانسوا والرجل الشعبي. وفي الحقيقة، فإن إعادة إنتاجها هنا كان بسبب وظيفتها الماضوية على وجه الخصوص). وثمة كذلك مصنف لحالات الشذوذ اللساني (اللغة المشوّهة، و«الدخيلة» لمدير فندق بعلبك الكبير)، والبيان الدقيق لظواهر التأقلم الثقافي (فرانسواز مصابة بعدوى اللغة «الحديثة» لابنتها وبالشتات اللساني (لغة الجيرمانت «تنفصل»). ونجد بالإضافة إلى هذا نظرية في الاشتقاق وفي السلطة التأسيسية للاسم بوصفه دالاً. وهذا المشهد الدقيق والتام لنماذج الخطاب، لا ينقصه حتى «الغياب» (المقصود) للغات معينة: فأهل الراوي ألبيرتين، لا يملكون لغة خاصة بهم. ومهما كان

تقدم الأدب في وصف اللغات المنقسمة، فإننا نرى مع ذلك حدود المحاكاة الأدبية. فمن جهة، نرى أن اللغة المروية لا تخرج عن إطار رؤية فولكلورية (ويمكن القول: لغة استعمارية) للغات استثنائية. فلغة الآخر مؤطرة، والكاتب (ربما يستثنى من ذلك فلوبير) يتكلم من خلال سياق للحصانة الدولية. وهكذا، فإن الانقسام اللغوي لا يعرف غالباً إلا بنفوذ بصر، يكاد علم الاجتماع اللغوي يحسد هؤلاء المؤلفين عليه. غير أن هذا الانقسام يبقى خارج الوصف: وبقول آخر، وعلى عكس مكتبات العلم الحديث، النسبي، فإن الملاحِظ لا يفصح عن مكانه في عملية الملاحظة. ولذا فإن انقسام اللغة يتوقف على من يقوم بوصفه (هذا إذا لم يندد به). ومن جهة أخرى، فإن اللغة الاجتماعية التي يعيد الأدب إنتاجها تبقى ملتبسة (نجد دائماً في البداية أن انقسام القواعد مُنَدَّد به): فرانسواز تتكلم وحدها، ونحن نفهمها، ولكن لا يوجد أحد في الكتاب يعطيها الإجابة. فاللغة الخاضعة للملاحظة هي لغة المناجاة، وليست هي تلك اللغة التي توضع في جدلية ما (بالمعنى الدقيق للكلمة). وتكون النتيجة بناء على ذلك أن الأجزاء اللغوية تعالج في الواقع بوصفها لهجات فردية - وليس بوصفها نسقاً كلياً ومعقداً لإنتاج اللغات.

فلنلتفت إذن نحو المعالجة العلمية للقضية: كيف يرى العلم (علم الاجتماع اللغوي) انقسام اللغات؟

بدهياً أن نقول ليس بدءاً من اليوم نقر بوجود علاقة بين الانقسام الطبقي والانقسام اللغوي: يولّد تقسيم العمل تقسيماً في المعجم اللفظي. وإنه ليمكننا أن نقول (غريماس) يمثل المعجم اللفظي تحديداً التقطيع الذي يمارسه عمل معين على الكتلة الدلالية: فلا وجود لمعجم لفظي من غير عمل يتناسب معه (ولا يوجد لإقامة استثناء بالنسبة إلى هذا المعجم اللفظي العام، و«الكوني»، والذي هو

ليس سوى معجم لفظي «خارج العمل»). وسيكون استقصاء علم اللغة الاجتماعي إذن أكثر سهولة في مجتمعات عرقية من القيام به في مجتمعاتنا التاريخية والمتطورة، حيث تكون القضية بالغة التعقيد. وبالفعل، فإن الانقسام الاجتماعي للغات يبدو عندنا مشوشاً. إذ تُثقل عليه اللهجة القومية وقوتها التوحيدية. كما يثقل عليه تجانس الثقافة المسماة الثقافة الجماهيرية، وذلك كما سبق أن أشرنا. وثمة ملاحظة فينومينولوجية بسيطة، تكفي للتحقق من صحة الانقسامات اللغوية: يكفي أن يخرج المرء لحظة من وسطه، وليكن هذا لساعة أو ساعتين، حتى يضطلع بمهمة ليس سماع لغات أخرى غير لغتنا فقط، ولكن حتى يجد نفسه أيضاً يساهم مساهمة فعالة قدر الإمكان بالمحادثة. وسيلاحظ دائماً بشيء من الارتباك، وشيء من التمزق المساحة الكبرى لمنع تسرب اللغات في داخل اللهجة الفرنسية. وإذا كانت هذه اللغات لا تتواصل فيما بينها (باستثناء الأحوال الجوية)، فليس هذا على مستوى اللغة المفهومة من الجميع، ولكن على مستوى الخطاب (وهو موضوع بدأ يلتحق باللسانيات). وبقول آخر، فإن عدم الاتصال ليس إخبارياً على وجه الدقة، ولكنه تخاطبي: يوجد ما بين لغة وأخرى غفلة ولا مبالاة: إن لغة الذات في مجتمعنا تكفينا، ولسنا بحاجة إلى لغة الآخر لكي نعيش. إذ لكل لغته التي تكفيه. فنحن نثبت أنفسنا بلغة مقاطعتنا الاجتماعية، والمهنية. وإن لهذا التثبيت قيمة عصابية. فهو يسمح لنا بالتأقلم، بطريقة ما، مع تجزئة مجتمعنا.

وكما هو بدهي، فإن تقسيم العمل في الحالات التاريخية للنزعة الاجتماعية، لا ينعكس مباشرة، ولا بشكل بسيط، في التقسيم اللفظي وفي انفصال اللغات: ثمة تعقيد، وتحدد تضافري أو تعاكس في العوامل. وحتى في البلاد المتساوية نسبياً في تطورها، ثمة فوارق تأتي من التاريخ، وتستطيع أن تستمر. وأنا متأكد أن فرنسا، بالمقارنة مع بلاد ليست أكثر ديمقراطية منها، تعد مقسمة على وجه

الخصوص. ففي فرنسا يوجد، ربما بسبب التقاليد الكلاسيكية، وعي بالغ الحيوية بالهويات اللغوية وخاصيتها. وأما لغة الآخرين، فينظر إليها تبعاً للرواسخ الأكثر حيوية لغيريتها. ومن هنا جاءت الاتهامات المتكررة «بالرطانة»، وظهر تقليد قديم بالسخرية من اللغات المغلقة، والتي هي بكل بساطة اللغات الأخرى (وقد تمثل ذلك في أقوال رابليه، وموليير، وبروست).

وإزاء تقسيم اللغات، هل توجد لدينا محاولة للوصف العلمي؟ نعم، وإنها لتتمثل ببداهة في علم الاجتماع اللغوي. ولكن من غير رغبة في مقاضاة هذا العلم، يجب مع ذلك تسجيل بعض الخيبة: إن علم اجتماع اللغة لم يعالج قط قضية اللغة الاجتماعية (بوصف اللغة منقسمة). وما يوجد إنما هو تقارب (ثانوي في الحقيقة وغير مباشر) بين علم الاجتماع الموسع واللسانيات الموسعة من جهة، أي بين ظاهرة «المجتمع» في علاقتها مع ظاهرة «اللسان» أو «اللغة». كما وجد من جهة أخرى، وعلى الطرف الآخر من السلم إذا جاز القول، بعض محاولات الوصف الاجتماعية لجزر لغوية مثل: لغة السجون، ولغة الأديرة، والصيغ المهذبة، ويحيل علم الاجتماع اللغوي (وإننا لنشعر بالخيبة حول هذه النقطة) إلى الفصل بين المجموعات الاجتماعية «بما أنها تناضل من أجل السلطة». ولذا، فإننا نرى أن انقسام اللغات لم يُفكر به بوصفه حدثاً كلياً يشكك بالأصول ذاتها للنظام الاقتصادي، والثقافي، والحضاري، بل بالتاريخ، ولكن فُكرّ به بوصفه الخاصة التجريبية (وليس الرمزية على الإطلاق) لترتيب نصف اجتماعي، ونصف نفسي: أي الرغبة في الترقية - وهذه رؤية ضيقة على الأقل، ولا تستجيب لتوقعنا.

ترى، هل فعلت اللسانيات (وليس علم الاجتماع) أفضل من ذلك؟. إنها نادراً ما أقامت علاقة بين اللغات والمجموعات الاجتماعية،

ولكنها أجرت تحقيقات تاريخية تتناول مفردات، وألفاظاً تتمتع ببعض الاستقلال (وبعض الصور) الاجتماعي أو المؤسساتي. ويمثل هذه الحالة مييّه والمفردات الدينية الهندو - أوربية، وبنفينيست في عمله الرائع عن المؤسسات الهندو - أوربية، كما يمثل هذه الحالة ماتوريه، الذي حاول منذ عشرين سنة أن يؤسس علم اجتماع تاريخي حقيقي للمفردات أو (للمعجم اللفظي). أما حديثاً، فإن جان روبوا هو الذي يمثل هذه الحالة، حيث قام بوصف مفردات الكومون. غير أن المحاولة التي تظهر بشكل أفضل فائدة للسانيات الاجتماعية التاريخية وحدودها، هي تلك التي قام بها فيرديناند برينو. ففي الجزء العاشر والحادي عشر: «تاريخ اللغة الفرنسية منذ الأصول إلى عام 1900»، نجد أن برينو قد درس بدقة لغة الثورة الفرنسية. ولكن الفائد تكمن فيما يلي: لقد قامت الدراسة على اللغة السياسية بكل معنى الكلمة. ولذا، فهي لم تأخذ مجموع العادات الكلامية المستهجنة والتي تهدف إلى «تسييس» اللغة من الخارج (كما يحصل هذا غالباً اليوم)، ولكنها أخذت بالدرس اللغة التي تتم إنشاء أثناء ممارسة الحركة السياسية نفسها. ومن هنا نرى أن سمة هذه الدراسة تكمن في كونها منتجة لهذه اللغة أكثر من كونها ممثلة لها. فالكلمات التي تم استبعادها أو ترقيتها، ترتبط ارتباطاً سحرياً بفعّالية واقعية. فبإلغاء الكلمة يذهب بنا الظن إلى أننا ألغينا المرجع. فنحن إذا منعنا كلمة «نبيل»، نعتقد أننا نكون قد منعنا النبيل. وتستطيع دراسة هذه اللغة السياسية أن تزودنا بإطار جيد لتحليل خطابنا السياسي الخاص (أو المسيّس؟): ثمة كلمات وجدانية موسومة بالتحريم أو بالتحريم المضاد، وأخرى أثيرة (أمة، قانون، حزب، تأسيس)، وثالثة مكروهة (استبداد، أروسطوقراطي، مؤامرة)، ورابعة لها سلطة مفرطة تتمثل في بعض الكلمات «المتحذلقة» مع ذلك (الدستور، الاتحاد)، وهناك أيضاً

«ترجمات» تتعلق بالمصطلحات، وهـي نـوع مـن الإبـداع الاسـتبدالي (clergé–رجال الدين Prêtraille–رجال الدين «بلهجة احتقار»)، (دين تعصب)، (موضوع ديني ← تسلية دينية)، (جنود أعداء ← ذيول خسيسة للمستبدين)، (ضرائب ← مساهمة)، (خادم ← رجل الأسرار)، (جاسوس ← عميل للشرطة)، (ممثلون هزليون فنانون)، إلى آخره. وبالإضافة إلى ما تقدم، هناك الدلالة الإيحائية الجامحة (لقد أصبحت كلمة «ثوري» تعني «عجول» و«سريع». وصرنا نقول أيضاً: «صنف الكتب تصنيفاً ثورياً»). وأما ما يخص الحد، فإنه كما يلي: إن التحليل لا يقوم إلا على المعجم اللفظي. ذلك أن الهزة الثورية في الحقيقة، لم تلامس النحو الفرنسي إلا قليلاً (فقد بذلت الثورة جهداً في المحافظة عليه، وفي الإبقاء على الاستعمال الكلاسيكي الجيد). ولكن ربما سنقول بالأحرى إن اللسانيات ما زالت لا تملك أدوات لتحليل هذه البنية الدقيقة للخطاب الذي يوجد بين «البناء» القاعدي، الرخو جداً، وبين المفردات الضيقة جداً، والتي تتناسب من غير شك مع منطقة العبارة الجامدة، (مثل: «ضغط الجماهير الثورية»). وما دام هذا هكذا، فإن اللساني يرى نفسه منقاداً لاختزال الفاصل بين اللغات الاجتماعية إلى وقائع لفظية – بَل إلى وقائع تنتمي إلى الدُّرْجة.

وهكذا، فإن الأوضاع الأكثر التهاباً، أي كثافة العلاقات الاجتماعية نفسها، يبدو لي أنها قد فلتت من التحليل العلمي التقليدي. والسبب الأساسي، كما أراه، هو سبب إبيستومولوجي. فإزاء الخطاب، ظلت اللسانيات واقفة عند المرحلة النيوتينية إذا صح القول. إنها لم تنفذ بعد ثورتها الآينشتانية. وهي لم تنظّر لموضع اللساني (لمعلّم الملاحِظ) في حقل الملاحظة. وما يجب التسليم به، بادئ ذي بدء، هو هذه النسبية.

لقد جاء الوقت لكي نعطي اسماً لهذه اللغات المتقطعة في كتلة اللهجة المحلية. فرخاوتها الوجودية التي أحسسنا بها أولاً، تتبع من خلال كل الأبدال، وكل التلوينات، والتعقيدات الظاهرة للإدراك، انقسام الطبقات وتعارضها. ألا فليكن اسم لغات هذه المجموعات «اللهجات الاجتماعية» (هذا بالتعارض البدهي مع اللهجة الفردية، أو مع كلام الفرد وحده). والسمة الرئيسة لحقل اللهجة الاجتماعية، هي أن أي لغة لا تستطيع أن تكون خارجة عنها. وهكذا يكون كل كلام مُتَضَمنّاً قدرياً في لهجة اجتماعية معينة. ولهذا القيد، نتيجة هامة بالنسبة إلى التحليل: فهو نفسه يؤخذ في لعبة اللهجة الاجتماعية. ولقد نقول، في حالات أخرى، إن هذا الوضع لا يمنع مطلقاً الملاحظة العلمية. ذلك لأن هذه الحالة هي حالة اللساني نفسه الذي يجب عليه أن يصف اللهجة القومية، أي أن يصف حقلاً لا تفلت منه أي لغة (بما في ذلك لغته). ولكن يمكن القول تحديداً: تعد اللهجة حقلاً موحداً (لا يوجد سوى لغة فرنسية واحدة)، وإن الذي يتكلم فيه غير مرغم أن يحدد موقعه. ونجد، على العكس من هذا، أن حقل اللهجة الاجتماعية محدداً. يحدده انقسامه وانفصاله. ويجب على التحليل أن يأخذ موضعه في إطار هذا الانقسام. وينجم عن هذا أن البحث في اللهجة الاجتماعية (والذي ما زال غير موجود) لا يستطيع أن يبدأ من غير فعل أولي، ومؤسس، وتقييمي (نريد أن نعطي لسماع هذا الكلمة المعنى النقدي الذي يعطيه نيتشه لها). ولقد يعني هذا أننا لا نستطيع أن نصب كل اللهجات الاجتماعية (الكلام الاجتماعي) مهما كان، ومهما كان سياقه السياسي في مدونة غامضة غير متميزة، ويكون عدم التمييز، والتعادل هما الضمانة الموضوعية للعلمية. ولذا، يجب علينا أن نرفض هنا كتامة العلم التقليدي، وقبول -وهذا نظام متناقض في أعين الكثيرين- أن تكون نماذج اللهجات الاجتماعية هي

حاكمة التحليل، وليس العكس: إن النمذجة سابقة على التعريف. ولنحدد أيضاً بأن التقييم لا يُختزل إلى التثمين: هناك علماء موضوعيون جداً، أعطوا لأنفسهم الحق (الشرعي) بتثمين الوقائع التي يصفونها (وهذا ما فعله تحديداً ف. برينو مع الثورة الفرنسية). ولذا، فإن التثمين لا يعد فعلاً ناتجاً، ولكنه فعل مؤسس، كما أنه لا يعد سلوكاً «ليبيرالياً»، ولكنه يعد، على العكس من ذلك سلوكاً «عنيفاً». وأما التثمين الاجتماعي للهجات، فيعيش منذ الأصل، صراع الجماعات، وصراع اللغات. ويجب على المحلل، ما إن يطرح متصور اللهجة الاجتماعية، حتى يكشف النقاب مباشرة عن التناقض الاجتماعي وعن الذات العالمة في الوقت نفسه (وإني لأحيل هنا إلى التحليل اللاكاني حول الذات التي يفترض أنها عالمة).

ولقد يعني هذا أنه لا يوجد وصف علمي للغات الاجتماعية (أي للهجات الاجتماعية) من غير تثمين سياسي تأسيسي. وكما فعل أرسطو في «بلاغته»، إذ ميز بين مجموعتين من الحجج: الحجج القائمة في داخل التقانة، والحجج القائمة خارج التقانة، فإني سأقترح أن نميز منذ الأصل بين مجموعتين من اللهجات الاجتماعية: الخطابات في السلطة (وفي ظل السلطة)، والخطابات خارج السلطة (أو من غير سلطة، أو في ضوء انعدام السلطة). وباللجوء إلى اشتقاق متحذلق (ولكن كيف يمكن أن نفعل غير هذا؟) نريد أن نسمي الخطابات الأولى «المحبرة»، والخطابات الثانية «غير المحبرة».

وكما هو معلوم، فإن علاقة خطاب ما بالسلطة (أو بخارج السلطة) نادراً ما تكون علاقة مباشرة. فالقانون يدافع، ولكن خطابه يكون قبل هذا قد نشرته ثقافة قانونية كاملة، ونسبة يكاد الناس كلهم يقبلونها. وأما الصورة الطغيانية العجيبة، فهي وحدها التي تستطيع أن تنتج كلاماً يتلون مع سلطتها («أمر الملك بأن...»). وتكون لغة

السلطة في الواقع مزودة على الدوام ببنية توسطية، وتوصيلية، وتحويلية، وقلبية (وهكذا هو الخطاب الإيديولوجي. فقد أشار ماركس إلى سماته المقلوبة بالنسبة إلى السلطة البرجوازية). والحال هو كذلك بالنسبة إلى الخطاب «المحبر». إنه لا يقوم جهاراً ضد السلطة. ونضرب مثلاً خاصاً وآنياً بخطاب التحليل النفسي. إنه لا يرتبط مباشرة (على الأقل في فرنسا) بنقد السلطة، ومع ذلك، فإننا نستطيع أن نصنفه باللهجات الاجتماعية غير المحبرة. لماذا؟ لأن التوسط الذي يقوم بين السلطة واللغة ليس سياسياً، ولكنه ثقافي. وإذا أخذنا مفهوماً أرسطياً قديماً هو مفهوم الــــ doxa (الرأي الشائع، والعام، والمحتمل، ولكن غير الحقيقي، والعلمي)، فيمكننا أن نقول إن الــــ doxa هي الوسيط الثقافي (أو الوسيط الاستدلالي) الذي تتكلم السلطة (أو اللاسلطة) من خلاله. فالخطاب المحبّر هو خطاب يتطابق مع doxa، ويخضع لشُرَع، تشكل هي نفسها الخطوط البنيوية لإيديولوجيتها. وأما الخطاب غير المحبر فيعبر عن نفسه دائماً، وبدرجات مختلفة، ضد الــ doxa (ومهما يكن الأمر، فإنه يمثل خطاباً موازياً للــ doxa). ولا ينفي هذا التعارض التلوينات القائمة في داخل كل نموذج. ولكن تبقى بساطته صحيحة بنيوياً ما دامت السلطة واللاسلطة في موضعهما. ولا يمكن أن يغدو مشوشاً (وقتياً) إلا في حالات نادرة يحصل فيها انقطاع للسلطة (أي انقطاع لأماكن السلطة). وهذا هو حال اللغة السياسية في الفترة الثورية: فاللغة الثورية تنشأ عن اللغة غير المحبرة السابقة. وإنها تمر على السلطة، فإنها تحتفظ بسمتها هذه، وذلك ما استمر الصراع النشط قائماً في قلب الثورة. ولكن ما أن تخمد هذه، وتأخذ الدولة موضعها، حتى تصبح اللغة الثورية القديمة هي الــــ doxa عينها، أي تصبح خطاباً محبراً.

إن الخطاب المحبر -ما دمنا قد أخضعنا تعريفه لتوسط الـــ doxa- ليس هو فقط خطاب طبقة السلطة. فالطبقات القائمة خارج السلطة، أو تلك التي تحاول أن تستحوذ عليها بطرق اصلاحية أو ارتقائية لتستطيع هي الأخرى أن تستعيره - أو على الأقل، تستطيع أن تتلقاه موافقة عليه. فاللغة المحبرة إذ تدعمها الدولة تكون في كل مكان: إنها خطاب مبثوث ومنتشر، وإذا صح فيمكن القول إنها خطاب تناقدي يطبع بطابعه التبادلات، والطقوس الاجتماعية، وأوقات الفراغ، وحقل الرمزية الاجتماعية (ويكون هذا خاصة في المجتمعات القائمة على التواصل الجماهيري). والخطاب المحبر لا يقدم نفسه مطلقاً بوصفه خطاباً نسقياً، ولكنه يتكون بوصفه تعارضاً مع النسق. وهكذا تصبح الأعذار الجبلِّيَّة، والكونية، والاستقامة، والوضوح، والمقاومات المضادة للنزعات الثقافية هي الصور الضمنية للنسق المحبَّر. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الخطاب المحبَّر هو خطاب مليء: ففيه لا يوجد مكان للآخر (ومن هنا ينشأ شعور بالاختناق وبالتسمم عند من لا يشارك فيه). وأخيراً، إذا أردنا أن نجعل الترسيمة الماركسية مرجعاً لنا (الإيديولوجيا هي الصورة المقلوبة للواقع)، فإن الخطاب المحبر -بوصفه خطاباً إيديولوجياً كاملاً- يقدم الواقع بوصفه عكس الإيديولوجيا. إنه في النتيجة غير الموسومة، والمنتجة لتهديد مغلف، على نحو يصعب معه أن نعطيها سمات مورفولوجية - إلا إذا صير إلى إعادة بناء ما غلِّف من صور إعادة دقيقة ومحكمة (وهذا ما يعد تناقضاً في المصطلحات إلى حد ما). وإذا دققنا، فسنجد أن طبيعة الـــ doxa نفسها (المنتشرة، والممتلئة، والطبيعية) هي التي تجعل النموذج الداخلي للهجات الاجتماعية المحبرة صعباً. ولذا، فإن خطابات السلطة تكون غير نموذجية. فهذا الجنس لا يعرف الأنواع.

إن اللهجات الاجتماعية، هي من غير شك أكثر صعوبة وأكثر أهمية للدراسة. ذلك لأنها تمثل كل اللغات التي تنشأ خارج الـــ doxa، وتصبح مرفوضة من قبلها (باسم العامية). فإذا حللنا الخطاب المحبر، فسنعلم مقدماً تقريباً ما سنجد (ولهذا، فإن تحليل الثقافة الجماهيرية يراوح مكانه). ولكن الخطاب غير المحبر يمثل خطابنا على وجه العموم (إنه خطاب الباحث، والمثقف، والكاتب). ومن هنا، فإن تحليل هذا الخطاب، إنما يعني تحليلنا نحن بالذات بما إننا نتكلم: إنها عملية تنطوي دائماً على قدر من المخاطر. ويجب من أجل هذا أن نشرع في التساؤل عما تفكر الماركسية به، أو الفرويدية، أو البنيوية، أو العلم (أي العلوم الإنسانية) -ذلك لأن كل واحدة من لغات المجموعة تكوّن لهجة اجتماعية غير محبرة (متناقضة)- فما تفكر كل هذه العلوم بخطابها الذاتي؟ وإن هذا التساؤل الذي لم يضطلع به خطاب السلطة على الإطلاق، إنما هو ببداهة الفعل المؤسس لكل التحليل الذي يدعي بأنه لن يخرج عن إطار موضوعه.

إن المردود الرئيس للهجة الاجتماعية (ما عدا المزايا التي يعطيها امتلاك اللغة لكل سلطة نسعى للاحتفاظ بها أو للاستحواذ عليها) يكمن كما هو بدهي في الأمن الذي يوفره. واللغة، كأي حصن، تحمس الناس الذين في داخلها، وتضمن سلامتهم، وتبعد الذين هم في خارجها وتهاجمهم. ولكن كيف تتصرف اللهجة الاجتماعية في الخارج؟ إننا نعلم اليوم أنه لم يعد لفن الاقناع وجود، كما نعلم أنه لم يعد للبلاغة وجود (إلا المعرة). وسنلاحظ بهذا الخصوص أن البلاغة الأرسطية، بما إنها كانت مؤسسة على رأي الغالبية العظمى، فقد كان من حقها أن تكون بشكل علني، وإذا استطعنا فبشكل إرادي، بلاغة للرأي الشائع، وهذا يعني إذن أنها كانت محبرة (والأرسطية، من أجل هذا، ومن خلال تناقض ظاهري، لا تزال تستطيع أن تعطي عدداً

كبيراً من المتصورات لعلم اجتماع التواصل الجماهيري). وأما الذي تغير، فهو أن الإقناع وتقانته في الديمقراطية الحديثة، لم يعودا موضع تنظير. والسبب لأن النسقية ممنوعة، ولأن اللغة بفعل أسطورة حديثة فعلاً، شاع عنها أنها «طبيعية»، وأنها «أداة». ويمكن القول إن مجتمعنا يرفض بآن واحد البلاغة و«ينسى» أن ينظّر لثقافة الجماهير (وهذا نسيان فاضح في النظرية الماركسية اللاحقة لماركس).

وفي الواقع، فإن اللهجات الاجتماعية لا تصدر عن تقانة الإقناع، ولكنها تحتوي جميعاً على صور تهديدية (وإن الخطاب غير المحبر إرهابي بشكل أكثر فظاظة). ولما كان ذلك كذلك، فإننا نرى أن كل اللهجات الاجتماعية، سواء كانت ثمرة للانقسام الاجتماعي، أم كانت شاهدة على حرب المعنى (وتستوي في هذا أن تكون محبرة أو غير محبرة)، إنما تهدف لمنع الآخر من الكلام (وينطبق هذا أيضاً على اللهجة الاجتماعية الليبرالية). وكذلك، فإن انقسام اللهجات الاجتماعية إلى نموذجين كبيرين، لم يزد على كونه أقام التعارض بين نموذجين من نماذج التهديد، أو إذا كنا نفضل فبين طريقتين من طرق الضغط: تسلك اللهجة الاجتماعية المحبرة طريق الاضطهاد (بالامتلاء بالرأي الشائع امتلاء هائلاً، وبما كان فلوبير قد سماه «الحماقة»). وأما اللهجة الاجتماعية غير المحبرة (بما إنها خارج السلطة، فيجب عليها أن تلجأ إلى العنف)، فتسلك طريق القسر والإكراه. فهي تضع في مدفعيتها صوراً هجومية للخطاب، وهي تجعلها موجهة لإرغام الآخر أكثر من غزوه. وما يقيم التعارض بين التهديدين، إنما هو أيضاً الدور المعترف به للنسق: إن اللجوء إلى نسق فكري معين، يحدد العنف غير المحبر. وأما تشويش النسق، وقلب المفكر فيه إلى «مُعاش» (وغير مفكر فيه)، فيحدد الاضطهاد المحبر.

وهكذا نرى أن ثمة علاقة مقلوبة بين هذين النسقين من أنساق الاستدلال: جلي / خفي.

إن اللهجة الاجتماعية لا تمتلك سمة تهديدية بالنسبة إلى أولئك المبعدين عنها فقط (بسبب وضعهم الثقافي والاجتماعي)، ولكنها تكون أيضاً إرغامية بالنسبة إلى أولئك الذي يتقاسمونها (أو بالأحرى بالنسبة إلى أولئك الذين يمتلكونها محاصصة). وينتج هذا، بنيوياً، من أن اللهجة الاجتماعية تعد، على مستوى الخطاب، لغة تامة. ولقد رأى جاكبسون من بعد بوآس أن اللغة تُعَرَّف ليس بما تسمح أن يقال، ولكن بما ترغم على قوله. وكذلك، فإن اللهجة الاجتماعية تتضمن «زوايا إجبارية»، تتمثل في صيغ مُقَوْلَبة عظمى، خارجاً عنها لا يستطيع زبائن اللهجة الاجتماعية أن يتكلموا (ولا أن يفكروا). وبقول آخر، فإن اللهجة الاجتماعية، كأي لغة من اللغات تستلزم ما يسميه تشومسكي الكفاءة، والتي تصبح متغيرات الأداء في غمارها غير مهمة بنيوياً: لم تخترق الفوارق السوقية التي تقوم بين متكلمي اللهجة الاجتماعية المحبرة هذه اللهجة. وفي مقابل هذا، فإن كل واحد منا يعلم أن اللهجة الاجتماعية الماركسية يمكن أن يتكلم بها أناس حمقى. فلغة اللهجة الاجتماعية لا تفسر بمشيئة الحوادث الفردية، ولكن فقط إذا حدث في التاريخ تحول استدلالي (لقد كان ماركس وفرويد نتيجة لهذه التحولات. ولكن النزعة الاستدلالية التي تأسست منذ وجودهما لم تكف عن التكرار).

* * *

لكي نوجز هذه الملاحظات، التي وضعت بشكل مبهم في منتصف الطريق بين الدراسة وبرنامج البحث، فليسمح للكاتب أن يُذكّر بأن انقسام اللغة الاجتماعية في نظره، أو علم اجتماع اللهجات

إذا أردنا، يرتبط بموضوع لا ينتمي في ظاهره إلى علم الاجتماع إلا قليلاً. فقد كان حتى اللحظة ميداناً اختص به منظروا الأدب. وإن هذا الموضوع هو ما نسميه اليوم «الكتابة». ففي مجتمعنا ذي اللغات المنقسمة، تصبح الكتابة قيمة تستحق أن يقام حولها نقاش، وتعميق نظري لا ينقضي. ذلك لأنها تكوِّن منتجاً للغة غير منقسمة. وبما أننا قد أضعنا كل وهم، فإننا نعرف اليوم حق المعرفة أنّ ليس المقصود بالنسبة إلى الكاتب أن يتكلم «لغة شعبية»، كما كان الحنين يأخذ ميشليه إلى ذلك. إذ ليس المقصود أن نجعل الكتابة مطابقة للغة الأغلبية العظمى. والسبب لأن المجتمع عندما يكون مستلباً، فإن الأغلبية العظمى لا تكون كونية. وكذلك، فإن الكلام بهذه اللغة (وهذا ما يحصل في الثقافة الجماهيرية، حيث نكون تحت المرصد الحسابي لأكبر عدد من المستمعين أو المشاهدين)، ليعد كلاماً بلغة خاصة -وإن كانت هذه اللغة هي اللغة الغالبة. فنحن نعرف حق المعرفة أن اللغة لا يمكن أن تختزل إلى الإيصال البسيط. ذلك لأن كل البشر ينخرطون في الكلام ويتكونون من خلاله. والكتابة، في المحاولات التقدمية للحداثة، تأخذ موقعاً سامياً ليس بحسب زبائنها (القليلين جداً)، ولكن بحسب ممارساتها. فالكتابة إذ تثب على علاقات الذات (ثمة على الدوام بعد اجتماعي، وهل هناك شيء آخر؟) باللغة، وعلى التوزيع المنقضي أجلاً للحقل الرمزي، وعلى تقدم الإشارة، فإنها تبدو بوصفها ممارسة مضادة لانقسام اللغات: هذه صورة طوباوية من غير شك، وهي أسطورية على كل حال. ذلك لأنها تتصل بالحلم القديم للغة البريئة، أو بلغة آدم للرومانتيكيين الأوائل. ولكن التاريخ، ألا ينبثق حلزونياً، بحسب الاستعارة الجميلة لفيكو؟ ثم ألا يجب علينا أن نأخذ ثانية (وهذا لا يعني أن نكرر) الصور القديمة لكي نعطيها مضامين جديدة؟.

حرب اللغات

3 تقع بلدتي في الجنوب الغربي من فرنسا. وفي هذه البلدة الهادئة التي يقطنها صغار المتقاعدين، قرأت، بينما كنت أتنزه، على بعد عدة مئات من الأمتار، على باب فيلات ثلاث، ثلاث لافتات مختلفة: «كلب شرير»، «كلب خطير»، «كلب للحراسة». ولقد نرى أن الملكية تأخذ معنى حاداً في هذا البلد. ولكن الفائدة ليست هنا، إنها تكمن في هذا: إن هذه التعبيرات الثلاثة لا تكون سوى تعبير واحد ورسالة واحدة: «لا تدخلوا» (وإلا ستُعَضُّون). وبقول آخر، فإن اللسانيات التي لا تهتم إلا بالرسالة، فإنها لا تستطيع أن تقول عن ذلك إلا شيئاً بسيطاً وعادياً جداً. ذلك لأنها لا تستنفد معنى هذه العبارات، وأنّى يكون لها ذلك. فهذا المعنى يكمن فيما بينها من فوارق: فعبارة «هذا كلب شرير» عبارة عدوانية، وعبارة «هذا كلب خطير» عبارة تنم عن حب للبشر، وعبارة «هذا كلب للحراسة» عبارة تبدو في ظاهرها موضوعية. وبقول آخر أيضاً، نحن نقرأ من خلال الرسالة نفسها، ثلاثة اختيارات، وثلاثة عهود، وثلاث ذهنيات، أو إذا

كنا نفضل، ثلاثة تخيلات، وثلاثة أعذار للمكية. ذلك لأن مالك الفيلا، إذ يختبئ وراء لغة لافتته، فإنه يطمئن نفسه خلف نوع من التمثيل -أو هو يختبئ خلف ما أسميه خطابه، لأن اللغة هي نفسها في الحالات الثلاث- وأكاد أقول إنه يطمئن نفسه خلف نسق معين من أنساق الملكية: فهنا المتوحش (أي الكلب، وهذا يعني أن المالك شرير)، وهناك الحامي (أي أن الفيلا مسلحة)، وهنالك، أخيراً، شرعي (فالكلب يحرس الملكية، وهذا حق شرعي). وهكذا، على مستوى الرسالة الأكثر بساطة (لا تدخلوا)، فإن اللغة (الخطاب) تنفجر، وتتصدع، وتتباعد قدداً. وهذا يعني وجود انقسام في اللغات، لا يستطيع أي علم بسيط من علوم الإيصال أن يأخذه على عاتقه. فالمجتمع ببناه الاجتماعية - الاقتصادية والعصابية، يتدخل. وهو الذي يبني اللغة كما لو أنها حيز حربي.

وكما هو معلوم، فإننا نتحدث عن إمكانية قول الشيء نفسه بأشكال متعددة. ولقد نقول إن الترادف هو الذي يسمح للغة بالانقسام. ذلك لأن الترادف معطى نظامي، وبنيوي. وهو، على نحو من الأنحاء، معطى طبيعي من معطيات اللغة. ولكن الحرب اللغوية، هي نفسها، ليست طبيعية: إنها تنشأ هنا، حيث يحول المجتمع الفوارق إلى صراع. ولقد كان بالإمكان أن نقول كان يوجد اتفاق منذ الأصل بين انقسام الطبقات الاجتماعية -أي الانفصال الرمزي وانقسام اللغات- وبين الانفصام العصابي.

إن المثل الذي ضربته، هو مثل أخذته على سبيل الحد الأدنى من لغة طبقة واحدة. وهذه الطبقة هي طبقة الملاك الصغار، التي تعارض في خطابها بين تلوينات لمعنى التملك. والسبب القوي في ذلك، لأن اللغة، على مستوى المجتمع الاجتماعي إذا صح قول هذا، تبدو منقسمة انقسام الجماهير العريضة. ويجب على المرء، مع ذلك،

أن يعتقد بثلاثة أشياء غير بسيطة:

1- **الشيء الأول**، وهو أن انقسام اللغات لا يغطي كلمة فكلمة انقسام الطبقات. إذ ثمة انزلاقات تحدث من طبقة إلى أخرى، وثمة استعارات، وانزياحات، وأبدال.

2- **الشيء الثاني**، وهو أن حرب اللغات ليست حرباً بين الذوات: إن الذي يخوض المواجهة، هي الأنساق اللغوية، وليست الفرديات، وهي اللهجات الاجتماعية، وليست اللغات الفردية.

3- **الشيء الثالث**، وهو أن انقسام اللغات ينطبع على أس ظاهر في الاتصال، أي في اللغة القومية.

ولكي أكون واضحاً سأقول إننا على مستوى الأمة نتفاهم، ولكننا لا نتواصل. فإذا وضعنا الأشياء موضعاً حسناً، فيمكننا أن نقول إن لدينا ممارسة ليبيرالية للغة.

إن انقسام اللغات الأكثر بساطة في المجتمعات الحالية يتمركز حول علاقة هذه اللغات بالسلطة. فهناك لغات تعلن عن نفسها، وتتطور، وترتسم في ضوء السلطة (أو في ظلها)، وفي آليات الدولة المتعددة، ومؤسساتها، تنشأ، وتبحث عن نفسها، وتتسلح خارج السلطة و/أو ضدها. وإني لأسميها لغات أو خطابات غير محبرة.

ونلاحظ أن هذين الشكلين الكبيرين من أشكال الخطاب، لا يملكان الخاصية نفسها. فاللغة المحبرة لغة غامضة، ومتفشية، و«طبيعية» في ظاهرها. وهذا يعني إذن أنها صعب رصدها. ذلك لأنها لغة الثقافة الجماهيرية (الصحف الكبرى، المذياع، الرائي)، وأنها أيضاً، وبمعنى من المعاني، لغة المحادثة، والرأي العام. وإن هذه اللغة المحبرة، هي لغة (وهذا تناقض يشكل قوة) سرية (فنحن لا نستطيع أن نعرفها بسهولة) واحتفالية في الوقت نفسه (وهي لغة لا نستطيع الهروب منها): إنها لغة دبقة.

وأما اللغة غير المحبرة، فإنها لغة منفصلة، ومنقطعة، ومنفكة

من الرأي العام (وهذا يعني أنها متناقضة). وإن قوة القطيعة فيها إنما تأتي من كونها نسقية. والأمثلة الأكثر مباشرة عن هذه اللغة، هي اليوم: الخطاب الماركسي، وخطاب التحليل النفسي، واسمحوا لي أن أضيف الخطاب البنيوي، وإن كان يمثل درجة أقل، ولكنه خطاب فذٌّ من منظور قانوني.

ولكن ما قد يكون أكثر أهمية، هو أنه في فلك الخطاب غير المحبر، قد تنشأ انقسامات جديدة، ومحليات، وصراعات لغوية. فالخطاب النقدي يعمل في الكلام، وفي الملكية المسورة، وفي النسق. وإني لأميل إرادياً إلى تسمية هذه الأنساق الاستدلالية «الوظائف» (وهذه كلمة نيتشه هو صاحبها). ويكفي المرء أن يرى هذه الوظائف اللغوية عند المثقفين، وعند أولئك الذين يشكلون دائماً، كما يرى نيتشه، الطبقة الكهنوتية، والنخبة التي تأخذ الإنشاء على عاتقها، وعند الفنانين (ألم تكن طبقة القساوسة خلال زمن طويل هي الطبقة المالكة والتقنية للصيغ، أي للغة؟).

من هنا تنشأ علاقات القوة بين الأنساق الاستدلالية. فما يكون النسق القوي؟ إنه نسق لغوي يستطيع أن يعمل في كل الظروف، وتظل طاقته مستمرة، مهما كانت ضحالة الذاوات التي تتكلمه. فتفاهات بعض الماركسيين، وبعض المحللين النفسانيين أو بعض المسيحيين لا تثلب مطلقاً قوة الأنساق، ولا قوة الخطابات التي تتناسب معها.

فإلى أي شيء تستند قوة المعركة، وسلطة الهيمنة لنسق استدلالي، وللوظيفة؟ لم يقم أي تحليل تطبيقي ببيان أسلحة المعركة اللغوية، وذلك منذ البلاغة القديمة التي أصبحت غريبة تماماً على عالمنا اللغوي. فنحن لا نعرف جيداً لا فيزياء ما سأسميه فلكنا المركزي، ولا جدليته، ولا استراتيجيته -هذا وإن كان لا يمر يوم من غير أن يخضع فيه كل واحد منا إلى تهديدات اللغة. ولقد يبدو لي أن الأسلحة الاستدلالية أنواع ثلاثة:

1- يعد كل نسق من أنساق الخطاب تمثيلاً (بالمعنى المسرحي)، أي إخراجاً للحجج، وللاعتداءات، وللإجابات، وللصيغ. وإنه ليكون بمثابة مأساة إيمائية، تستطيع الذات من خلالها أن ترهن متعتها الهيستيرية.

2- توجد بكل تأكيد صور للنسق (وذلك على نحو ما كان يقال قديماً «صور بلاغية»). كما توجد أشكال جزئية للخطاب، جُهزت لكي تعطي إلى اللهجة الاجتماعية تماسكاً مطلقاً، ولكي تشكل النسق، وتحميه، ولكي تقصي الخصم إقصاء نهائياً. فمثلاً عندما يقول المحلل النفسي: «إن رفض التحليل النفسي يعد مقاومة تصدر هي نفسها عن التحليل النفسي»، فإننا نجد أن هذا القول يمثل صورة للنسق. وبشكل عام، فإن صور النسق تهدف إلى إدخال الآخر في الخطاب بوصفه موضوعاً من المواضيع، وذلك لكي يصار إلى إقصائه على نحو أفضل من مجتمع الذوات التي تتكلم اللغة القوية.

3- وأخيراً، إذا ذهبنا إلى أبعد من هذا، فيمكننا أن نسأل أنفسنا: أليست الجملة، بوصفها بنية نحوية مغلقة عملياً، هي نفسها سلاحاً، وعاملاً تهديدياً؟ ذلك لأن كل جملة منتهية تحتوي، بوساطة بنيتها الاسترقاقية، على شيء أموي، وتهديدي. ولذا، فإن تشوش الذات، وعبوديتها المخيفة لسدنة اللغة، يُترجم على الدوام إلى جمل غير مكتملة، وعلى الحواف، وإلى الكائن، ومترددة. وفي الواقع، فإننا في الحياة العادية، وفي الحياة الحرة في ظاهرها، لا نتكلم بوساطة الجمل. وعلى العكس من هذا، ثمة تمكن للجملة قريب جداً من السلطة: أن يكون المرء قوياً، فذلك يعني أن ينهي جمله أولاً. فالقواعد نفسها لا تصف الجملة بمصطلحات السلطة، والتراتبية: مسند إليه، تابع، مفعول، متعدي، إلى آخره.

وبما أن حرب اللغات عامة، فماذا يجب علينا أن نفعل، أنا أقول نحن، جماعة المثقفين، والكتاب، والممارسين للخطاب؟ وإنه لأمر

بدهي، فنحن لا نستطيع الهروب. إذ يجب علينا، سواء كان ذلك ثقافياً أم اختياراً سياسياً، أن نلتزم بواحدة من اللغات الخاصة وأن نساهم فيها. فالعالم والتاريخ يرغمانا على هذا. ومع ذلك، فنحن لا نستطيع أن نتخلى عن متعة، وإن كانت طوباوية، للغة لا مكان لها، وغير مستلبة. وما دام هذا هكذا، فيجب علينا إذن أن نمسك بيد واحدة زمام الالتزام وعنان المتعة، كما يجب علينا أن نضطلع بفلسفة تعددية للغات. وإن لهذا؟ «المكان الآخر»، إذا صح القول، والباقي «في الداخل» اسماً: إنه النص. فالنص الذي ليس هو المؤلَّف، هو إنتاج لكتابة، استهلاكها الاجتماعي ليس حيادياً بالتأكيد (فالنص يُقرأ قليلاً)، ولكن إنتاجه غالباً ما يكون حراً. ويكون هذا على مقدار (وهذا نيتشه أيضاً) عدم تقديها بكل (القانون) اللغة.

وبالفعل، فإن الكتابة تستطيع وحدها أن تضطلع بالسمة التخيلية للكلام الأكثر جدية، بل الأكثر عنفاً، كما تستطيع أن تستبدله في بعده المسرحي. فمثلاً، أستطيع أن أستعير كلام التحليل النفسي في غناه وفي امتداده، ولكني أستخدمه بوصفه لغة رومانسية.

وتستطيع الكتابة وحدها، من جهة أخرى، أن تخلط بين أنواع الكلام (كلام التحليل النفسي، والكلام الماركسي، والكلام البنيوي مثلاً)، وأن تكوِّن ما نسميه تنافر خواص المعرفة، وأن تعطي للغة بعداً كارنفالياً.

وأخيراً، فإن الكتابة وحدها تستطيع أن تنتشر من غير أصل مكاني. وإنها وحدها تستطيع أن تبطل لعب أي قاعدة بلاغية، وأي قانون خاص بالجنس، وأي كبرياء للنسق. ذلك لأن الكتابة ليست طوباوية. وأما ما يتعلق بحرب اللغات، فإنها لا تلغيها، ولكنها تنقلها عن موضعها، كما أنها تستبق حالة من ممارسات القراءة والكتابة، حيث تكون الرغبة هي الدائرة وليست الهيمنة.

التحليل البلاغي

4 يقدم الأدب إلينا نفسه بوصفه مؤسسة وعملاً. أما بوصفه مؤسسة، فإنه يجمع إليه كل الاستعمالات والممارسات التي تنظم دورة الشيء المكتوب في مجتمع من المجتمعات: المكانة الاجتماعية والإيديولوجية للكاتب، طرق التوزيع، شروط الاستهلاك، إقرار النقد. وأما بوصفه عملاً، فتكوّنه جوهرياً رسالة كلامية، مكتوبة، وذات نموذج معين. ألا وإني أريد أن أقف عند العمل - الموضوع، مقترحاً أن نولي اهتمامنا بحقل لم يُسّبر بعد إلا قليلاً (وإن كانت الكلمة قديماً جداً)، إنه حقل البلاغة.

يتضمن العمل الأدبي عناصر ليست خاصة بالأدب. وسأستشهد على الأقل بعنصر واحد، لأن تطور الاتصالات الجماهيرية يسمح اليوم بالعثور عليه بشكل لا اعتراض عليه في الأفلام، وفي الرسوم المتحركة، وربما في المنوعات، أي في مكان آخر غير الرواية. هذا العنصر هو القصة، والتاريخ، والحجة، وما يسميه سوريو الحديث المباشر بخصوص الفلم. ذلك لأنه يوجد شكلٌ لحديثٍ

مباشر مشترك بين فنون مختلفة. وهذا الشكل قد بدأنا اليوم بتحليله متبعين مناهج جديدة تم استيحاؤها من بروب. ومع ذلك، فإزاء عنصر الحكاية الذي يتقاسمه مع إبداعات أخرى، فإن الأدب يمتلك عنصراً به يتحدد على وجه مخصوص: إنه لغته. ولقد دأبت المدرسة الشكلانية الروسية على عزل هذا العنصر الخاص، وعملت على معالجته باسم «الأدبية». أما جاكبسون، فيسميه «الشعرية». ذلك لأن الشعرية هي التحليل الذي يسمح بالإجابة على هذا السؤال: ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملاً فنياً؟ إن هذا العنصر الخاص، سأسميه، بالنسبة إليَّ، «البلاغة». وبهذا أتجنب تقليص الشعرية على الشعر وأحدد بأن المقصود إنما هو مستوى عام للغة مشتركة بين كل الأجناس، سواء كان ذلك نثراً أم شعراً. وإني أريد أن أسأل نفسي إذا كان من الممكن إجراء مواجهة بين المجتمع والبلاغة، وفي إطار أي شروط.

لقد تلقت البلاغة خلال قرون، منذ القديم وحتى القرن التاسع عشر، تعريفاً وظيفياً وتقنياً في الوقت نفسه. إنها فن، أي مجموعة القواعد التي تسمح إما بالإقناع، وإما بالتعبير الجيد، كما حدث في وقت متأخر. وإن هذه الغاية المعلنة لتجعل من البلاغة، كما هو بدهي، مؤسسة اجتماعية. بينما نجد، وبشكل متناقض، أن الرباط الذي يربط الأشكال اللغوية بالمجتمعات أكثر مباشرة من العلاقة الإيديولوجية الفعلية. فلقد ولدت البلاغة، في اليونان القديم، بشكل محدد جداً من إجراءات التملك التي اتبعت ابتزازات الطغاة في صيقيليا القرن الخامس. وأما في المجتمع البرجوازي، فإن فن الكلام، بحسب بعض القواعد، هو علامة للسلطة الاجتماعية وأداة لهذه السلطة. وليس من غير دلالة أن الصف الذي يتوج دراسات المدرسة الثانوية للشاب البرجوازي، يسمى صف البلاغة. ومع ذلك، فليس

على هذه العلاقة المباشرة (والتي استهلكت سريعاً) نريد أن نتوقف. فنحن نعلم، أن الحاجة الاجتماعية إذا كانت تولد بعض الوظائف، فإن هذه الوظائف ما إن تبدأ عملها أو تتحدد، كما يقال، حتى تكتسب استقلالاً غير متوقع، وتعرض نفسها لمعانٍ جديدة. ولذا أجدني، سأستبدل التعريف الوظيفي للبلاغة اليوم، بتعريف مثولي، وبنيوي، أو ربما بشكل أكثر دقة، بتعريف إخباري.

ولقد نعلم أن أي رسالة (والعمل الأدبي يعد رسالة)، تتضمن مستوى تعبيرياً، أو مستوى من الدوال، ومستوى مضمونياً، أو مستوى من المدلولات. ويشكل الربط بين هذين المستويين العلامة (أو مجموع العلامات). ومع ذلك، فإن رسالة متكونة باتباع نظام أولي تستطيع، بعملية فك أو تمديد، أن تصبح مخططاً تعبيرياً لرسالة أخرى، تكون بالنسبة إليها شكلاً مقتبساً. وباختصار، فإن العلامة في الرسالة الأولى، تصبح الدال في الرسالة الثانية. ولقد يعني هذا أننا إزاء نسقين إشاريين يتشابكان مع بعضهما بشكل مطرد. ولقد أعطى هيلمسليف للنسق الثاني الذي تكوّن هكذا، اسم «السيمياء التضمينية» (وذلك بالتعارض مع اللغة الواصفة التي تصبح فيها علامة الرسالة الأولى مدلولاً وليس دالاً للرسالة الثانية). وما دام هذا هكذا، فإن الأدب بوصفه لغة، هو سيمياء تضمينية بكل بداهة. وإننا لنجد في نص أدبي أن النسق الأول للمعنى، الذي يتمثل في اللغة (ولتكن الفرنسية مثلاً)، يؤدي دور الدال بالنسبة إلى رسالة ثانية، يكون مدلولها مختلفاً عن مدلولات اللغة. فإذا قرأت: «قوموا بتقديم رفاهيات الحوار»، فإني أتلقى رسالة تتضمن أمراً يطلب تقديم الكراسي، ولكني أتلقى أيضاً رسالة تضمينية، مدلولها يكون هنا هو «الحذلقة». وسنقول إذن بمصطلح إخباري إن الأدب نسق مزدوج دال وتضميني. وأما المستوى الظاهر والخاص في هذا النسق المزدوج،

والذي يتمثل في دوال النسق الثاني، فسيشكل البلاغة. وستكون الدوال البلاغية هي الدوال المتضمنّة.

إن الرسالة الأدبية، إذ يتم تحديدها بمصطلحات إخبارية، تستطيع، بل يجب أن تخضع إلى سبر منظم، من غيره لا يمكن مواجهتها مع التاريخ الذي ينتجها. ذلك لأن الكائن التاريخي لهذه الرسالة ليس فقط ما تقول، ولكنه أيضاً الطريقة التي تم صنعه بها. ومن المؤكد، أن لسانيات التضمين ستتخذ لها مكاناً على مستوى اللغة. وما كان ذلك كذلك إلا لأنها تدرس الشُرَع (codes). ولذا، فنحن لا نستطيع أن نخلطها مع الأسلوبية القديمة. فهذه إذ تدرس الأدوات التعبيرية، تبقى قائمة في مستوى الكلام. وإذا كانت هذه اللسانيات لم تتكون بعد، إلا أن بعض إشارات اللسانيين المعاصرين تسمح للمرء أن يقترح على التحليل البلاغي اتجاهين على الأقل.

أما الأول، فقد أجمل جاكبسون الحديث عنه[1]. وقد ميز في كل رسالة ستة عوامل: المرسل، والمستقبل، والسياق أو المرجع، والصلة، والشُرْعة، وأخيراً الرسالة نفسها. وتتناسب مع كل عامل من هذه العوامل وظيفة لغوية. ويخلط الخطاب معظم هذه الوظائف، ولكنه يتلقى طابعه من هيمنة هذه الوظيفة أو تلك على الوظائف الأخرى. فمثلاً، إذا وُضِعَ النبر على الشخص المرسل، فإن الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية هي التي تهيمن. أما إذا وضع النبر على المستقبل، فإن الوظيفة التضمينية هي التي تهيمن (إرشادية، أو توسلية). أما إذا تلقى المرجع النبر، فإن الخطاب يكون تعيينياً (وهذه هي الحالة العامة). أما إذا كانت الصلة (بين المرسل والمتلقي) هي التي تتلقى النبر، فإن الوظيفة الانتباهية تحيل إلى كل العلامات المخصصة للحفاظ على الاتصال بين المتخاطبين. وكذلك، فإن وظيفة اللغة

---

[1]Essais de LinguisTique generale. Paris. Ed, MinuiT, 1963. ChP. XI.

الواصفة، أو المفسرة، أن تؤكد اللجوء إلى الشُرْعة. وأخيراً، عندما تكون الرسالة نفسها، وشكلها الخارجي، والجانب الملموس لعلاماتها هي المؤكَّدة، فإن الخطاب يكون شعرياً بالمعنى الواسع للكلمة: وهذه هي حال الأدب كما هو بدهي. ويمكننا أن نقول إن الأدب (سواء كان عملاً أم نصاً) هو رسالة تضع النبر على نفسها على نحو مخصوص. وإن هذا التعريف ليسمح لنا أن نفهم بشكل أفضل كيف يحدث أن الوظيفة الإيصالية لا تستنفذ العمل الأدبي، ولكن العمل الأدبي، إذ يقاوم التعريفات الوظيفية البحتة، يقدم نفسه دائماً بشكل من الأشكال بوصفه عملاً لفظه يزيد على أصل معناه، وذلك لأن الوظائف «الضمن - اجتماعية» للرسالة تبقى خاضعة في النهاية إلى وظيفتها البنيوية. ومع ذلك، فإن تماسك الوظيفة الشعرية وإعلانها يستطيعان أن يتغيرا مع التاريخ. ويمكن، من جهة ثانية، لوظائف أخرى أن «تأكل» هذه الوظيفة نفسها تزامنياً، كأن يقلص فونيم (وحدة صوتية صغرى) على نحو ما نسبة الخصوصية الأدبية للعمل. ولقد يعني هذا إذن،أن منظور جاكبسون يحتوي منظوراً اجتماعياً. وما كان هذا هكذا إلا لأنه يسمح بتثمين مصير اللغة الأدبية ووضعها إزاء اللغات غير الأدبية.

ثمة سبر آخر للرسالة الأدبية يعد ممكناً. ويكون نموذجه هذه المرة توزيعياً. فلقد نعلم أن جزءاً كاملاً من اللسانيات يهتم اليوم اهتماماً أقل بمعنى الكلمات من اهتمامه بمشتركاتها التركيبية التي تستطيع أن تأخذ فيها أمكنتها. ولكي نتكلم على وجه التقريب، نقول إن الكلمات تشترك فيما بينها بحسب سلم احتمالي معين: إن كلمة «كلب» تشترك إرادياً مع كلمة «نبح»، ولكنها تجد صعوبة في الاشتراك مع «ماء» (مواء)، وإن كان، من منظور نحوي، لا شيء يمنع اشتراك الفعل والفاعل. ونعطي لهذا الإبدال التركيبي للعلامة اسم

«الحافز». وما دام الحال كذلك، فإننا نرى أن للحافز صلة وثيقة بخصوصية اللغة الأدبية. ونجد في بعض الحدود، التي تحتاج بالفعل إلى دراسة، أن الحافز كلما كان أكثر شذوذاً كان الأدب أكثر جلاء. غير أننا إذا أمعنا النظر في الوحدات الأدبية، فسنجد أن الأدب لا يتعارض مطلقاً مع الحافز العادي. ففي عبارة مثل: «السماء زرقاء كبرتقالة» لا يوجد انحراف في أي مستوى لفظي. ولكن إذا انتقلنا بأنفسنا إلى مستوى أعلى للوحدات، هو مستوى التضمين تحديداً، فسنقف من غير جهد على اضطراب الحافز. ذلك لأنه، من منظور إحصائي، يعد شذوذاً أن نشرك كائن الزراق مع الكائن البرتقالي. ومن هنا، فإن الرسالة الأدبية تستطيع أن تُعـرَّف بوصفها انزياحاً لمشترك العلامات (بييرجيرو). ويمكن، عملياً على سبيل المثال، للأدب أن يُعرَّف بوصفه مجموع الحالات المتعذر حلها والمقدمة للآلة، وذلك في مواجهة المهمات المعيارية للترجمة الآلية. وسنقول بصورة أخرى، إن الأدب «نسق إخباري مكلف». ومع ذلك، فإنه إذا كان الأدب مترفاً بانتظام، فثمة عدد من أنظمة اقتصاد الترف. وهي تستطيع أن تتغير مع العصور والمجتمعات. ففي الأدب الكلاسيكي، أو على الأقل في الأدب الذي ينتمي إلى الجيل المضاد للنفاسة، فإن المشتركات التركيبية تبقى في هوامش عادية على مستوى دلالة العلامة. وإن المستوى البلاغي هو الذي يتحمل الثمن المرتفع للأخبار بوضوح. ونجد في الشعر السريالي، على العكس من هذا (لكي نأخذ مثلين متطرفين)، أن المشتركات شاذة، كما نجد أن الأخبار تكلف عالياً حتى على مستوى الوحدات البدائية. ونستطيع أن نأمل، هنا أيضاً، أن يُظهر التعريف التوزيعي للرسالة الأدبية القائمة بين كل مجتمع وما ينسبه هذا المجتمع إلى أدبه من اقتصاد الأخبار.

وهكذا يكون شكل الرسالة الأدبية نفسها موجوداً في نوع من

العلاقة بين التاريخ والمجتمع. ولكن هذه العلاقة هي علاقة خاصة، ولا تغطي بالضرورة التاريخ وعلم مجتمع المضامين. فالعناصر التضمينية تشكل العناصر الخاصة بشُرْعَة من الشُرَع. ويمكن لصلاحية هذه الشُرْعة أن تكون طويلة الأجل إلى حد ما. فالشرعة الكلاسيكية (بالمعنى الواسع) قد امتدت في الغرب إلى قرون. ويرجع السبب إلى البلاغة. فقد كانت هي نفس البلاغة التي تحرك سيسرون أو تحرك موعظة بوسويه. ولكن من المحتمل أن تكون هذه الشرعة قد خضعت لتغيرات عميقة في النصف الثاني عشر. وإن هذه لينطبق الآن أيضاً على كتابة تقليدية خاضعة لهذه الشرعة. ويرتبط هذا التغير من غير شك بأزمة الوعي البرجوازي. والقضية ليست في معرفة إذا كانت الواحدة تعكس الأخرى قياسياً، ولكن في معرفة إذا ما كان التاريخ، إزاء بعض أنظمة الظواهر، يتدخل على نحو من الأنحاء لكي يغير إيقاعها التعاقبي. وبالفعل، فإننا نجد، منذ اللحظة التي ينصب فيها انشغالنا على الأشكال، أن سيرورات التغيير تكون تحويلاً أكثر مما تكون تطوراً (وهذا ينطبق على الشرعة البلاغية كما هو بدهي): يوجد استنفاد متتالٍ للتغيرات الممكنة، والتاريخ مدعو إلى تعديل إيقاع هذه التغيرات، وليس إلى تعديل هذه الأشكال نفسها. وربما يوجد نوع من المصير داخلي النمو لبنية الرسالة الأدبية، وإنه ليتساوق مع ذلك المصير الذي يضبط تغيرات الدُرْجَة.

ثمة طريقة أخرى لتثمين العلاقة بين البلاغة والمجتمع. وتكمن هذه الطريقة في تثمين درجة «صراحة» الشُرْعة البلاغية. فمن المؤكد أن الرسالة الأدبية للعصر الكلاسيكي، كانت تعلن عمداً عن تضمينها. وما كان ذلك كذلك إلا لأن الصور تكوّن شرعة قابلة للانتقال بوساطة التعلم (ومن هنا نشأت المدونات العديدة لذلك

العصر)، ولأنه ما كان بالإمكان صياغة رسالة معترف بها ما لم تنهل من هذه الشرعة. غير أننا نعلم اليوم أن هذه البلاغة قد انفجرت. ولكن إذا درسنا بالتحديد هذا الفتات، وتلك البدائل أو الفجوات، فقد نستطيع أن نعثر بالنسبة إلى كل بديل منها على المعنى الذي تحتفظ به في مجتمعنا، وذلك من غير أن نقف على تعددية الكتابات. وبهذا نستطيع أن نلامس بشكل محدد قضية القسمة بين «الأدب الراقي» والآداب الأخرى التي تكون فيها الأهمية الاجتماعية عظيمة، وخاصة في مجتمع جماهيري. وهنا أيضاً، يجب على المرء أن لا ينتظر وجود علاقة قياسية بين مجموعة استعمالية وبلاغتها. فالمهمة تكمن بالأحرى في إعادة بناء نسق عام للشرع التحتية، والتي تتحدد كل واحدة منها في حالة اجتماعية ما باختلافها، وبعدها، وهويتها إزاء جاراتها. فأدب النخبة، وثقافة الجماهير، والطليعة والتقليد، كلها تشكل قطعاً شُرَعاً مختلفة تم وضعها في اللحظة نفسها، كما يقول ميرلو بونتي، فيما يسمى «التغيير المتعايش». وإن هذا المجموع من الشُرَع المتزامنة، والتي اعترف جاكبسون بتعدديتها، هي التي تجب دراستها[2]. وإن هذا المجموع بوصفه شرعة ليس هو نفسه سوى منتخبات مغلقة من الإشارات. وما دام هذا هكذا، فيجب على التحليل البلاغي أن يصدر مباشرة ليس من علم الاجتماع بالمعنى الدقيق، ولكن بالأحرى عن هذه الاجتماعيات المنطقية، أو عن علم اجتماع أشكال التصنيف، والذي وضعه دوركهايم وموس من قبل موضع البداهة.

هذه هي المنظورات العامة للتحليل البلاغي، نقدمها سريعاً وبطريقة مجردة. وهذا تحليل، مشروعه غير جديد، ولكن التطورات الحديثة للسانيات البنيوية وللنظرية الإخبارية تعطيه إمكانات متجددة

---

(2) المرجع السابق. ص /213/.

للسبر. ولكنه يستحوذ منا على موقف منهجي، ربما يكون جديداً. والسبب لأن الطبيعة الشكلية للموضوع الذي يريد أن يدرسه (الرسالة الأدبية) يضطره إلى وصف الشرعة البلاغية وصفاً ماثلاً وكاملاً (أو الشرع البلاغية)، وذلك قبل ربط هذا أو هذه الشرع مع المجتمع الذي ينتجها ويستهلكها.

الأسلوب وصورته

5 أستأذن بالانطلاق من تأمل شخصي: ينصب بحثي منذ عشرين سنة تقريباً على اللغة الأدبية، ولم أستطع أن أتعرف على نفسي لا في دور الناقد ولا في دور اللساني. وأريد أن أستند إلى هذا الوضع الغامض لكي أعالج مفهوماً نقياً، والذي هو في الوقت نفسه شكل استعاري ومتصور نظري. وهذا المفهوم إنما هو صورة. فأنا لا أعتقد فعلاً أن العمل العلمي يستطيع أن يمضي من غير أن يحمل صورة معينة عن موضوعه (ولقد نعلم أنه لا توجد لغة استعارية أكثر من لغة الرياضيين أو من لغة الجغرافيين). كما أني لا أعتقد أيضاً أن الصورة الثقافية الموروثة من علوم نشأة الكون الفيثاغوريسية القديمة، والتي هي علوم مكانية، وموسيقية، وتجريدية في الوقت نفسه، أن تكون خالية من قيمة نظرية، تقيها من الحدوث من غير أن تحولها نحو التجريد تحويلاً مبالغاً فيه. إنها صورة إذن تلك التي أريد أن أسائلها. أو إنها رؤية على نحو أدق: كيف نرى الأسلوب؟ وما هي صورة الأسلوب التي تزعجني، وتلك التي أتمناها؟

ويبدو لي، بتبسيط كبير (وهذا هو حق الرؤية) أن الأسلوب (تاركاً للكلمة معناها الشائع) قد تم تناوله على الدوام من خلال نظامه الثنائي، أو إذا كنا نفضل فمن خلال محور استبدال أسطوري ذي مصطلحين. ولقد غير هذا المصطلحان، كما هو معلوم، اسمهما ومضمونهما، بحسب العصور والمدارس. فلنحتفظ بهذين التعارضين.

التعارض الأول هو الأكثر قدماً (إنه ما زال قائماً، أو في معظم الأحيان، في تعليم الأدب). وهذا التعارض هو تعارض بين الموضوع والشكل. ولقد صدر، كما نعلم، عن أقدم تصنيف من تصنيفات البلاغة الكلاسيكية، الذي يعارض «Res» و«Verba»: Res (أو مواد الخطاب البرهانية)، وهي تتعلق بـــــ «VenTio» أو بالبحث عن موضوع، كما يمكن أن نقول. وأما Verba، فيتعلق بـــــ «L'ElocuTio» (أو تحويل هذه المواد إلى شكل كلامي). ولقد كان الشكل الكلامي هو أسلوبنا على وجه العموم. أما علاقة الموضوع بالشكل، فقد كانت علاقة ظاهراتية. فالشكل كان شائعاً عنه أنه المظهر، أو أنه ثوب الموضوع الذي هو الحقيقة أو الجسد. ولقد كانت الاستعارات المتصلة بالشكل (بالأسلوب) إذن، تبعاً لنظام تزييني: الصور، والألوان، والفوارق الدقيقة. أو كانت أيضاً تلك العلاقة بين الشكل والمضمون، وكانت معاشة بوصفها علاقة تعبيرية: إن المقصود بالنسبة إلى الأديب (أو بالنسبة إلى المعلق) هو إنشاء علاقة عادلة بين الموضوع (الحقيقة) والشكل (المظهر)، وبين الرسالة (بوصفها مضموناً) ووسيطها (الأسلوب). فبين هذين المصطلحين المشتركين مركزاً (حيث الواحد يكون في الثاني)، ثمة ضمانة متبادلة. ولقد كانت هذه الضمانة موضوع قضية تاريخية: هل يستطيع الشكل أن يخفي الموضوع، أو يجب عليه أن يخضع له (إلى درجة يكف فيها عن أن يكون شكلاً منظماً)؟ وإن هذه المناقشة هي التي جعلت التعارض قائماً على امتداد

قرون بين البلاغة الأرسطية (ثم المسيحية) وبين البلاغة الأفلاطونية (ثم الباسكالية). وتستمر هذه الرؤية على الرغم من التغير المصطلحي، وذلك عندما ننظر إلى النص بوصفه رصفاً من المدلولات والدوال، حيث يحيا المدلول حتماً (إني أتكلم هنا عن رؤية تم الاضطلاع بها) وكأنه سر يختبئ خلف الدال.

أما التعارض الثاني، فهو حديث جداً، ويتجلى بمظهر علمي، وتابع في جزء كبير منه إلى نمط الاستبدال السوسيري: لغة / كلام (شرعة / رسالة). ولذا كان تعارضاً بين المعيار والانزياح. ولما كان ذلك كذلك، فقد صار ينظر إلى الأسلوب بوصفه استثناء (ومع ذلك، فهو منتظم بشُرْعة) على القاعدة. وإنه ليمثل الشذوذ (الفردي، ولكنه مؤسساتي مع ذلك) في الاستعمال الجاري. فهو مستهدف تارة بوصفه كلاماً (هذا إذا عرفنا المعيار أنه اللغة المتكلمة)، وتارة أخرى بوصفه نثراً (هذا إذا عارضنا الشعر بشيء آخر). وكما أن التعارض بين الموضوع والشكل يستلزم رؤية ظاهراتية، فإن التعارض بين المعيار والانزياح يستلزم رؤية أخلاقية في نهاية الأمر (تحت غطاء من منطلق الحمدلة). وقد كان هذا، لأنه ثمة اختزال للنسقي في السوسيولوجي (فالشرعة مضمونة رياضياً، بضمانة العدد الأكبر من المستعملين لها). كما يوجد اختزال للسوسيولوجي في المعيار، وهو مكان لنوع من الطبيعة الاجتماعية. أما الأدب، فهو حيز أسلوبي. ولأنه يمثل هذا الحيز على نحو خاص، فإنه يأخذ وظيفة شامانية، قام ليفي ستروس بوصفها جيداً في المدخل الذي وضعه لعمل «م. موس»، فقال: إنها مكان الشذوذ (الكلامي)، وهو مكان يحدده المجتمع، ويعرفه، ويضطلع به مشرّفاً كتّابه. وإن هذا ليكون تماماً مثلما تحدد الجماعة العرقية الخارق للطبيعة في الساحر (وذلك على شكل دمل التثبيت الذي يحد من المرض)، وذلك لكي تستعيد استعمال هذه

الوظيفة في الاتصال الجماعي.

أرغب أن أنطلق من هاتين الرؤيتين، وسيكون هدمي لهما أقل من تعقيدهما.

* * *

لنأخذ، بادئ ذي بدء، التعارض القائم بين الموضوع والشكل، وبين المدلول والدال. وسنجد أنه من غير ريب. لا يحتوي على جزء لا يختزل إلى الحقيقة. ولذا، فقد تأسس التحليل البنيوي للقصة، بمكتسباته ووعوده، كلية على الاعتقاد (والبرهان العملي)، بأننا نستطيع أن نحول نصاً من النصوص إلى نسخة بيانية، تكف فيها اللغة الواصفة عن أن تكون لغة تامة لنص أصلي، ومن غير أن تتغير الهوية السردية لهذا النص. ولكي نعدد الوظائف، ولكي نعيد بناء التتابع، أو توزيع العوامل، وإبراز القواعد السردية التي لم تعد قواعد للغة النص المحلية، يجب عزل القشرة الأسلوبية (أو عزل القشرة العامة، والتعبيرية، والبيانية) عن طبقة أخرى للمعاني الثواني (السردية)، والتي تكون السمات الأسلوبية إزاءها من غير ملاءمة. ألا وإننا لنجعلها تتنوع من غير أن يؤدي ذلك إلى إتلاف البنية. فليقل بلزاك عن عجوز يثير القلق «ويحتفظ فوق شفتيه المزرقتين بضحكة ثابتة ومتوقفة، ضحكة جهنمية وساخرة، تشبه ضحكة رأس ميت»، إن له نفس الوظيفة السردية (أو له، بشكل أكثر تحديداً، نفس الوظيفة الدلالية) التي ستكون له فيما إذا حولنا الجملة وقلنا إن في العجوز شيئاً مأتمياً وعجائبياً (إن هذا المعنى الصغير لا يختزل، ذلك لأنه ضروري وظيفياً بالنسبة إلى بقية القصة).

ومع ذلك، فإن الخطأ سيكون -وهنا يجب علينا أن نغير رؤيتنا

للموضوع والشكل- في توقيف استخراج الأسلوب على نحو من الأنحاء قبل الأوان. لأن ما يعريه هذا الاستخراج (الممكن كما جئنا على قوله)، ليس هو الموضوع، ولا المدلول، ولكنه شكل آخر، ودال آخر، أو إذا كنا نفضل، فإن ما سيعيريه هو ملفوظ أكثر حيادية، ومستوى آخر «لن يكون على الإطلاق هو الأخير» (لأن النص يتمفصل دائماً فوق شرع لا يستنفدها). غير أن المدلولات أشكال. وإننا لنعلم هذا منذ هيلميسلف، بل إننا لنعلمه أيضاً منذ أن طرحت الفرضيات الحديثة للمحللين النفسيين، والأنتروبولوجيين، والفلاسفة. وعندما قمت حديثاً بتحليل قصة قصيرة لبلزاك، اعتقدت أني أستطيع أن أبرز، خارج المخطط الأسلوبي الذي لم أشتغل به لأني بقيت داخل الحجم المدلولي، لعبة تقوم على خمس شُرَعٍ مختلفة: شُرْعة فعلية، وتأويلية، ودلالية وثقافية، ورمزية. والاستشهادات التي يستخرجها المؤلف (أو التي يستخرجها مؤدي النص بصورة أكثر دقة) لهذه الشُرَع متجاورة، ومختلطة، ومتراكبة في داخل الوحدة التعبيرية نفسها (ويتجلى ذلك مثلاً في جملة واحدة، أو بصورة عامة في لفظة، أو في وحدة قرائية)، وذلك بطريقة تشكل ضفيرة، ونسيجاً، أو أيضاً (بصورة اشتقاقية) نصاً. وإليكم واحداً من الأمثلة: يعشق النحات سارازين المغنية الأولى في الأوبرا، والتي يجهل أنها عبارة عن مخصي. إنه يختطفها، والمغنية المزعومة تدافع عن نفسها. (لقد كانت الإيطالية مسلحة بخنجر. قالت له «إذا اقتربت، فسأضطر إلى زرع هذا السلاح في قلبك»). فهل يوجد خلف العبارة مدلول؟ على الإطلاق. تشبه الجملة ضفيرة تتكون من عدد من الشرع: هناك شُرْعة لسانية (إنها شرعة اللغة الفرنسية)، وشرعة بلاغية (استعارة مجردة، وعبارة المحقق الجنائي المعترضة، والإلتفات)، وشرعة فعلية (الدفاع المسلح للضحية يعد مصطلحاً لتتابعية الخطف)، وشرعة

تأويلية (المخصي يخادع فيما يخص عضوه الجنسي، ويتظاهر بالدفاع عن عفته بوصفه امرأة)، وشرعة رمزية (السكين رموز إخصائي).

إننا لم نعد نستطيع، إذن، أن نرى النص ترتيباً ثنائياً يتكون من موضوع وشكل. فالنص ليس ازدواجية، ولكنه تعدد. ففي النص لا توجد سوى الأشكال، أو على نحو أدق، ليس النص في مجموعه سوى تعددية من الأشكال - من غير موضوع. وإننا لنقول استعارياً إن النص الأدبي فن تصوير الأجسام على سطح مستوي: فهو ليس لحنياً ولا تناغمياً (أو على الأقل ليس من غير روابط)، إنه طباقي بشكل قصدي. وهو يخلط الأصوات في الحجم ولا يتبع السطر في ذلك، وإن كان هذا السطر مزدوجاً ومن غير شك، نجد أن بعض هذه الأصوات (وهذه الشرع، وهذه الأنساق، وهذه الأشكال) يتعلق على نحو مخصوص بالجوهر الكلامي، كما يتعلق باللعب الكلامي أيضاً (اللسانيات، البلاغة)، ولكن يكمن هنا تمييز تاريخي، ليس له قيمة إلا بالنسبة إلى أدب المدلول (والذي هو على وجه العموم الأدب الذي ندرسه). ألا وإنه يكفي أن يفكر المرء ببعض النصوص الحديثة لكي يرى في هذه النصوص أن المدلول (السردي، والمنطقي، والرمزي، والنفسي) إذ يزداد ضلوعاً في هروبه، لن تبقى أي إمكانية (وإن كانت متدرجة) لكي تقوم معارضة بين أنساق الأشكال وأنساق المضامين. ومن هنا يمكن أن نقول إن الأسلوب متصور تاريخي (وليس متصوراً كونياً)، وهو لا يتلاءم إلا مع أعمال تاريخية. فهل له، في قلب هذا الأدب، وظيفة محددة؟ إني أعتقد ذلك. فللنسق الأسلوبي، الذي هو نسق كباقي الأنساق، ونسق بين الأنساق، وظيفة تطبيعية، أو تعويدية، أو تدجينية. ذلك لأن الوحدات الخاصة بشُرَع المضمون تخضع بالفعل إلى تقطيع مبتذل (فالأفعال منفصلة، والعلامات المزاجية والرمزية مبعثرة، ومسير الحقيقة مجزأ، ومتأخر). واللغة إذ تكون تحت هذه

الأنواع البدائية للجملة، وللفترة الزمنية، وللفقرة، فإنها على هذا التقطيع الدلالي، الذي يتأسس على سلم الخطاب، مظهر المضمون. والسبب لأن اللغة، وإن كانت هي نفسها تقطيعاً، فإن بنيتها قديمة في تجربة كل إنسان إلى درجة أنه يعيشها بوصفها طبيعة فعلية: ألا يعني هذا أننا نتكلم عن «تدفق الكلام»؟ وهل يوجد شيء أكثر ألفة، وبدهية، واعتبارية من جملة مقروءة؟ يغطي الأسلوب التمفصلات الدلالية للمضمون. ثم إنه يطبع التاريخ المحكي عن طريق الكناية ويجعله بريئاً.

* * *

فلنتجه الآن نحو التعارض الثاني، أي التعارض بين المعيار والانزياح، والذي هو في الواقع تعارض بين الشُرْعة والرسالة. وما كان ذلك كذلك، إلا لأن الأسلوب (أو الأثر الأدبي) معاش بوصفه رسالة شاذة، «تفاجئ» الشرعة. وهنا أيضاً، يجب أن ندقق رؤيتنا، وذلك انطلاقاً من التعارض بدلاً من هدمه.

إن السمات الأسلوبية سمات مستخلصة من الشُرْعة بشكل لا يقبل الجدل، أو هي مستخلصة على الأقل من حيز نسقي (يبدو هذا التمييز ضرورياً إذا أردنا أن نحترم إمكان وجود شرعة متعددة، أو أيضاً إمكان وجود دال يكون حيزه منضبطاً، ومع ذلك غير متناه، ويختص بمحور استدالي لا يُشبع): إن الأسلوب بعد واختلاف. ولكنه يكون كذلك إزاء ماذا؟ إن المرجع، ضمناً أو علانية، وفي معظم الأحيان، هو اللغة المحكية (وتسمى اللغة «الجارية»، و«العادية»). ويبدو لي هذا العرض مبالغاً فيه، وغير كافٍ في الوقت نفسه: أما أن يكون مبالغاً فيه، فذلك لأن شُرَع المرجع (أو الاختلاف) الأسلوبي عديدة، ولأن اللغة المحكية ليست سوى شُرْعة من هذه الشُرَع (ولا

يوجد أي سبب للتفضيل يجعل منها لغة رئيسة، وتجسيداً لشرعة أساس، ومرجعاً مطلقاً). وأما إن يكون غير كافٍ، فذلك لأننا نرى فيه أن التعارض بين اللغة المحكية والمكتوبة غير مستغَل بكل عمقه. وسنقول كلمة حول هذه النقطة الأخيرة.

إننا نعلم أن موضوع اللسانيات، أي موضوعها الذي يعيّن عملها وحدودها في الوقت نفسه، إنما هو الجملة (مهما كانت المشاكل التي تعتري تعريفها). وخارج نطاق الجملة لا توجد لسانيات. ذلك لأن الخطاب هو الذي يبدأ حينئذ، وتكون قواعد تنسيق الجمل مختلفة عن قواعد تنسيق الوحدات اللغوية الصغرى (المونيمات). ولكن دون ذلك أيضاً لا توجد لسانيات. والسبب يكمن في اعتقادنا أننا لن نجد سوى تركيبات بلا شكل محدد، وغير مكتملة، ولا تحظى بالجدارة: إننا نظن أن الجملة وحدها تعطي ضمانة بالتنظيم، وبالبنية، وبالوحدة. ويجب أن لا ننسى، ما دام الحال كذلك، أن اللغة المحكية، والتي هي لغة داخلية أيضاً، إنما هي لغة جملية بشكل جوهري. وبالتأكيد، فإنها تستطيع أن تحتوي على جمل محدودة، ولكن هذا الانجاز لا يقتضيه نجاح الاتصال ومردوديته، أي لا تقتضيه شرعة الجنس الأدبي: إننا لا نتوقف عن الكلام بجملنا إلى ما لا نهاية. استمعوا إلى محادثة: كم جملة بنيتها غير مكتملة، أو ملتبسة، وكم جملة تابعة من غير جملة رئيسة، أو غامضة الارتباط. وكم اسم لا فعل له، وكم استدراك من غير صلة؟ وإن هذا ليكون إلى درجة يعد فيها الحديث عن الجمل ضرباً من الإسراف، حتى وإن كان ذلك من أجل الإعلان بأنها غير كاملة أو سيئة التشكيل. ولذا، فإنه لمن الأفضل على المرء أن يتحدث، وبشكل أكثر حيادية، عن تراكيب، يبقى اجتماعها بحاجة إلى الوصف. وعلى العكس من هذا، افتحوا كتاباً لتجدوا أنه لا توجد جملة تنتهي بتحديد تضافري للعوامل البنيوية،

والإيقاعية، والترقيمية في الوقت نفسه.

ومن هنا تنشأ، قانونياً، لسانيتان مستقلتان: لسانيات للتركيب، ولسانيات للجملة، لسانيات للكلام الصوتي، ولسانيات للأثر المكتوب. ونحن إذ نصل إلى عمق هذا التمييز ونقيمه، فإننا لا نفعل شيئاً سوى اتباع وصايا الفلسفة التي تعطي اليوم للكلام والكتابة علماً مختلفاً لكائنهما. وإنها لتقول إن اللسانيات، بتعسف متناقض، لا تعالج أبداً إلا الكتابة (لغة الجملة)، مع أنها تزعم أن الشكل الشرعي للغة هو الكلام، وأن الكتابة لا تكون (لغة الجملة)، مع أنها تزعم أن الشكل الشرعي للغة هو الكلام، وأن الكتابة لا تكون بالنسبة إليه سوى «النسخ» والتدوين.

ولقد نعلم أن ما ينقصنا هو وجود قواعد للغة المتكلمة المحكية (ولكن هل هذه القواعد ممكنة: ألا ينسق هذا التقسيم للتواصل مفهوم القواعد نفسه؟)، وذلك لأننا لا نمتلك سوى قواعد للجملة. وتحدد هذه الحاجة وجود توزيع جديد للغات: توجد لغات الجملة، وتوجد لغات أخرى. أما اللغات الأولى، فجميعها موسوم بسمة تقييدية، وموضوعة في زاوية إجبارية. وتنحصر هذه السمة وهذه الزاوية في إنجاز الجملة. ويعد الأسلوب، كما هو بدهي، واحداً من هذه اللغات المكتوبة. وإن سمته النوعية (وهذا ما يربطه بجنس المكتوب، ولكن لا يزال لا يميزه من جيرانه) تكمن في أنه يرغم على إغلاق الجمل. وإن الجملة، بكمال إنجازها و«نظافتها»، لتعلن عن نفسها أنها مكتوبة، وأنها في الطريق تسير نحو حالتها الأدبية. ولذا، فإن الجملة، في ذاتها، هي موضوع أسلوبي. وإن غياب الشوائب الذي تتجز نفسها فيه، ليعد على نحو من الأنحاء هو المعيار الأول للأسلوب. وإننا لنرى هذا واضحاً من خلال قيمتين أسلوبيتين حصراً: البساطة والبصمة. ونجد أن كلا القيمتين يعد أثراً لنظافة الجملة.

فالبساطة تلطيف، والبصمة تفخيم: لدينا جملة لكلوديل يقول فيها: «الليل هادئ حتى ليبدو لي أنه مالح». وإذا كانت هذه الجملة بسيطة وذات بصمة في الآن نفسه، فلأنها تنجز الجملة في كمالها الضروري والكافي. ويمكن لهذا الأمر أن يتصل بعدد من الوقائع التاريخية: إنه يتصل، بادئ ذي بدء، بموروث وعظي معين للغة المكتوبة (عبارات تنبؤية، صيغ دينية يضمن انغلاقها الجملي النموذجي تعددية المعاني واشتراك الألفاظ). كما يتصل ثانياً بالأسطورة الإنسانوية للجملة الحية، والتي يكون دفقها تبعاً لنموذج عضوي، مغلق ومولِّد في الوقت نفسه (أسطورة تعبر عن نفسها في مقالة عنوانها «الأعلى»). وأخيراً، فإن المحاولات، والحق يقال، ستظل قليلة التأثير، ما دام الأدب، حتى المدمِّر منه، ما زال مرتبطاً بالجملة، وتقوده الحداثة لكي تفجر به الانغلاق الجملي (لدينا بعض الأمثلة: «رمية نرد» لمالارميه، التكاثر المفرط للجملة البروستية، هدم للجملة الطباعية في الشعر الحديث).

تبدو الجملة لي، إذن، في انغلاقها ونظافتها وكأنها التحديد الأساسي للكتابة. وانطلاقاً من هذا، يصبح عدد من الشرع الكتابية ممكناً (الحق يقال، إنها سيئة التعيين): ثمة كتابة عالمة، وجامعية، وإرادية، وصحيفة، إلى آخره. وكل واحدة من هذه الكتابات يمكن أن توصف بحسب زبائنها، ومفرداتها، ورسمياتها النحوية (التقديم والتأخير، الصور، القفلات، كل السمات التي تسجل هوية الكتابة الجماعية بحضورها أو برقابتها). ونرى من بين كل هذه الكتابات، قبل أن نتكلم عن الأسلوب بالمعنى الفردي الذي نفهم فيه الكلمة بشكل عادي، أنه توجد لغة أدبية، وكتابة جماعية بالفعل والتي تحتاج إلى إحصاء سماتها النسقية (وليس فقط السمات التاريخية كما تم القيام بذلك حتى الآن): ما هو المسموح به مثلاً في نص أدبي، ولكنه غير موجود في بند جامعي: التقديم والتأخير، القفلة، نظام التتمات،

جوازات نحوية، حوشي، صور، معجم؟ ما يجب الوقوف عليه أولاً، ليس اللهجة الفردية للكاتب ولكن لغة المؤسسة (الأدب).

وهذا ليس كل شيء. يجب أن لا ينظر إلى الكتابة الأدبية بالقياس إلى جاراتها الأكثر قرباً منها، ولكن بالقياس إلى نماذجها. وإني لأفهم كلمة «نماذج» ليس المصادر بالمعنى الفقه لغوي للمصطلح (لنقل من غير توقف، لقد تم، على وجه الحصر تقريباً، طرح قضية المصادر على مستوى المضمون)، ولكن بمعنى «النماذج» التركيبية، والأجزاء التي تمثل الجمل تمثيلاً نموذجياً، وإذا أردنا فالصيغ التي أصلها لا يقبل الإصلاح، ولكنها تشكل جزءاً من الذاكرة الجماعية للأدب. فكتب، يعني أن يترك المرء هذه النماذج تأتي نحوه لكي يحولها (بالمعنى الذي أخذته هذه الكلمة في اللسانيات).

وبهذا الخصوص، سأشير بحرية إلى ثلاث وقائع، مستعارة من تجربة حديثة. أما الأولى، فهي شهادة: بما إنني اشتغلت على قصة قصيرة لبلزاك خلال زمن طويل، فإني أتفاجأ بنفسي الآن غالباً وقد حملت عفوياً في ظروف الحياة فُتاتاً من جمل، ومن صيغ مستلة تلقائياً من النص البلزاكي. وما يهمني، ليس هو السمة التذكرية (العادية) للظاهرة. إنه البدهية التي أكتب بها الحياة (وهذا صحيح في رأسي) من خلال هذه الصيغ الموروثة لكتابة سابقة. أو أيضاً، وصورة أكثر تحديداً، إن الحياة هي نفس هذا الذي يأتي وقد تكوّن سابقاً بوصفه كتابة أدبية. فالكتابة الوليدة هي كتابة ماضية. وأما الواقعة الثانية، فهي مثل لتحول خارجي: عندما يكتب بلزاك: «عندما كنت مستغرقاً في حلم عميق من أحلام اليقظة التي تستحوذ على كل الناس، حتى على رجل طائش، وذلك في قلب الأعياد الأكثر صخباً»، فإن الجملة، إذا استثنينا علامتها الشخصية («كنت مستغرقاً»)، ليست سوى تحويل لقول مأثور: «في الأعياد الصاخبة، تكون أحلام يقظة عميقة». وبقول آخر، فإن التعبير الأدبي يحيل بوساطة

التحويل، إلى بنية نحوية أخرى: المضمون الأول للجملة، يعد شكلاً آخر (هنا نجد الشكل الوعظي)، والأسلوب يقيم من خلال عمل تحويلي يمارس نفسه ليس على الأفكار، ولكن على الأشكال. وسيبقى على المرء، كما هو معلوم، أن يلاحظ القوالب الرئيسة (مثل القول المأثور) التي تبدع اللغة الأدبية من خلالها نفسها وتولّدها. وأما الواقعة الثالثة، فهي مثل لتحويل داخلي (يولّده الكاتب انطلاقاً من صيغته الذاتية): في لحظة من لحظات إقامة السارد البروستي في بعلبك، حاول أن ينخرط في حديث مع عامل المصعد الشاب للفندق الكبير، ولكن هذا لم يجبه. ويقول بروست: «لقد كان ذلك إما دهشة من كلامي، وإما انتباهاً على عمله، وإما اعتباراً للياقة، وإما لصلابة سمعه، وإما احتراماً للمكان، وإما خوفاً من الخطر، وإما كسلاً في الذكاء، وإما تعليمات من المدير». ونلاحظ أن تكرار الصيغة النحوية نفسها (الاسم وتابعه) إنما يعد لعباً كما هو بدهي. ألا وإن الأسلوب ليشتمل والحال كذلك على: 1- تحويل جملة تابعة افتراضية أو مضمرة إلى مركَّب اسمي (إن جملة «لأنه لا يسمع جيداً» تصبح «لصلابة سمعه»). 2- كما يشتمل على تكرار هذه الصيغة التحويلية من خلال مضامين مختلفة أطوال زمن ممكن.

وأريد، من خلال هذه الملاحظات الثلاث المؤقتة، أن أستخلص فرضية عمل: أريد أن أعتبر السمات الأسلوبية سمات تحويلية، ومشتقة إما من الصيغ الجماعية (أي من أصل يتعذر إصلاحه، ويكون مرة أدبياً، ومرة سابقاً على الأدب)، أو من صيغ لهجة فردية صير إليها عن طريق لعب استعاري. وما يجب أن يهيمن على العمل الأسلوبي في الحالتين، هو البحث عن النماذج: البنى الجملية، المسكوكات التركيبية، انطلاق الجمل وقفلاتها. وأما ما يجب أن يضع الحياة فيه، فهو الاعتقاد بأن الأسلوب إنما هو إجراء استشهادي بشكل جوهري، وجسد من الآثار، وذاكرة (بالمعنى الأحيائي الآلي

للمصطلح تقريباً)، وميراث مؤسس في الثقافة وليس في التعبيرية. وإن هذا ليسمح بتحديد موقع التحويل الذي نوهنا به (أي بالأسلوبيات التحويلية التي كنا نتمناها): ويمكن لهذه الأسلوبية، بكل تأكيد، أن تمتلك بعض القرابة مع القواعد التحويلية، ولكنها ستختلف عنها في نقطة جوهرية (هذه النقطة هي: حيث تتطلب اللسانيات حتماً «رؤية» معينة للغة، فإنها تصبح إيديولوجية). «فالنماذج» الأسلوبية لا تستطيع أن تقارن «بالبنى العميقة»، ولا بالأشكال الكونية الناتجة عن منطق في علم النفس. فهذه النماذج هي فقط عبارة عن مستودعات للثقافة (حتى وإن بدت جد قديمة). ذلك لأنها تكرارات، وليست أسساً، واستشهادات وليست تعبيرات، وقوالب، وليست نماذج عليا.

ولكي نأتي إلى هذه الرؤية الأسلوبية التي تكلمت عنها في البداية، سأقول إنها برأيي يجب أن تقوم على رؤية الأسلوب في جمع النص: جمع المستويات الدلالية (الشُرَع) التي تشكل جديلتها النص، وجمع الاستشهادات التي تترسب في واحدة من هذه الشُرَع التي نسميها «الأسلوب»، والتي أفضل أن أسميها «اللغة الأدبية»، على الأقل بوصفها الموضوع الأول للدرس. هذا، وإن قضية الأسلوب لا يمكن أن تعالج إلا إزاء ما سأسميه أيضاً «رقاقية» الخطاب. ولكي نتابع الاستعارة الغذائية، فإني سأختصر بعض هذه الآراء بقولي إننا حتى الوقت الحاضر قد رأينا النص تحت نوع من أنواع الفاكهة ذات النواة (وليكن المشمش مثلاً)، بحيث يكون ترتيباً منضداً من قشارات (من مستويات، وأنساق) حجمها لا يحتوي في النهاية على أي قلب، ولا علي أي نواة، ولا على أي سر، ولا على أي مبدأ لا يختزل، اللهم إلا لا نهائية أغلفته نفسها- والتي لا تغطي شيئاً آخر سوى مجموع سطوحها نفسها.

4

من التاريخ إلى الواقع

خطاب التاريخ

1 إن الوصف الشكلي لمجموع الكلمات التي تعلو على الجملة (والذي نسميه براحة الخطاب) لا يعود في تاريخه إلى اليوم. فمن جورجياس إلى القرن التاسع عشر، كان هذا الأمر هو الموضوع الخاص للبلاغة القديمة. ومع ذلك، فقد أعطته التطورات الحديثة لعلم اللسانيات آنيّة جديدة وأدوات جديدة. فلسانيات الخطاب ربما تكون الآن ممكنة. وإنه لبسبب انعكاساتها على التحليل الأدبي (والذي نعلم أهميته في التعليم)، فإنها تشكل واحدة من أولى مهمات السيميولوجيا.

في الوقت الذي يجب فيه على هذه اللسانيات الثانية أن تبحث عن العموميات الخطابية (إن وجدت) على شكل وحدات وقواعد عامة للتنسيق، فإنه يجب عليها أيضاً، كما هو بدهي، أن تقرر إذا كان التحليل البنيوي يسمح بالاحتفاظ بنموذج الخطابات القديم، وإذا كان مشروعاً أن يقوم التعارض دائماً بين الخطاب الشعري والخطاب الروائي، بين القصة الخيالية والقصة التاريخية. وإننا لنريد هنا أن

نقترح بعض الأفكار حول هذه النقطة الأخيرة: يخضع سرد الأحداث الماضية على وجه العموم، في ثقافتنا ومنذ اليونان، إلى تصديق «علم» التاريخ الموضوع في ضمانة الواقع الإجبارية، والمبرر بوساطة مبادئ العرض «العقلانية». فهل يختلف هذا السرد فعلاً ببعض السمات الخاصة، وبملاءمة أكيدة عن السرد المتخيل، كما يمكن أن نجده في الملحمة، وفي الرواية، وفي الدراما؟ وإذا كانت هذه السمة - أو هذه الملاءمة- موجودة، ففي أي مكان من النسق الاستدلالي، وفي أي مستوى من التعبير يجب أن نضعها؟ ولكي نحاول أن نقترح إجابة على هذا السؤال، فسنركز ملاحظتنا هنا، بشكل حر وغير شامل، على خطاب بعض كبار المؤرخين الكلاسيكيين، مثل هيرودوت، وماكيافيل، وبوسويه، وميشليه.

1- التعبير

بادئ ذي بدء، في إطار أي شروط يصل المؤرخ الكلاسيكي -أو يسمح له- إلى أن يعين هو نفسه في خطابه الفعل الذي ينطق بوساطته؟ وبقول آخر، ما هي الواصلات الكلامية «shifters» (بالمعنى الذي أعطاه جاكبسون لهذه الكلمة)[1] التي تؤمن، على مستوى الخطاب وليس على مستوى اللغة، المرورمن العبارة إلى التعبير (أو العكس)؟

يبدو أن الخطاب التاريخي يشتمل على نموذجين مطردين من الواصلات الكلامية. أما النموذج الأول، فيجمع ما يمكن أن نسميه الواصلات السمعية للكلام. ولقد لاحظ جاكبسون هذه الفئة على مستوى اللغة، ووصفها تحت الاسم «دليل بالبنية - TesTimonial»،

[1] R. Jakobson: Essais de LinguisTique générale. OP. CiT Chap. IX.

وأعطاها الصيغة «سُ. س21. س22: فالخطاب، بالإضافة إلى الحدث المحمول (سُ)، يذكر في الوقت نفسه فعل الراوي (س21)، وكلام المعبِّر الذي يحيل إليه (س22). ويميز هذا الوصل الكلامي إذن، كل ذكر للمصادر، وللشهادات، وكل مرجع إلى سمع المؤرخ، جامعاً موضعاً آخر لخطابه وقائلاً له. ويعد السمع الواضح اختياراً، ذلك لأن من الممكن للمرء أن لا يحيل إليه. وهو يقرب المؤرخ من عالم السلالات (eThnologue)، عندما يذكر راويه. وإننا نجد إذن بكثرة واصلات السمع الكلامية عند المؤرخين من علماء السلالات، مثل هيرودوت. أما الصيغ، فمتنوعة: إنها تذهب من العبارات المعترضة مثل «كما سمعته»، «على حد علمنا»، إلى الزمن الحاضر للمؤرخ. وإنه لزمن يؤكد تدخل المعبِّر، ويتجه نحو كل ذكر لتجربة المؤرخ الشخصية. ويمثل هذه الحالة ميشليه، الذي «يسمع» التاريخ الفرنسي انطلاقاً من إضاءة ذاتية (ثورة تموز - يوليو 1830)، ويشرح ذلك في خطابه. غير أن واصلات السمع الكلامي ليست ملائمة للخطاب التاريخي كما هو بدهي. بينما نجدها غالباً في المحادثة، وفي بعض براعات العرض في الرواية (طرفة مروية حسب بعض الرواة المتخيلّين الذين تمت الإشارة إليهم).

وأما النموذج الثاني من نماذج الواصلات الكلامية، فيغطي كل الإشارات المعلن عنها، والتي عن طريقها يقوم المعبِّر، أي المؤرخ بالنظر إلى الحالة التي نحن فيها، بتنظيم خطابه الخاص، وبالنظر إليه ثانية، وبتعديله أثناء ذلك. وبكلمة موجزة، فإن المؤرخ ينظّم في خطابه معالم واضحة. وهذه الواصلات مهمة، ويستطيع منظمو الخطاب أن يتلقوا تعبيرات متنوعة. ويمكن لهذه أن تقلص إلى الإشارة لحركة الخطاب إزاء مادته، أو بصورة أدق على امتداد هذه المادة، وهذا يشبه قليلاً الطريقة الإشارية زمانياً ومكانياً: «هو ذا»، «هو ذاك». ولقد يعني

هذا أنه سيكون لدينا إذن إزاء دفق العبارات: الثبات (كما قلنا ذلك في الأعلى)، والصعود، والنزول، والتوقف (فوقه، لن نقول شيئاً أكثر)، والإعلان (هاهي الأفعال الأخرى الجديرة بالذاكرة والتي كانت خلال حكمه). وتطرح واصلات التنظيم قضية وجيهة، لا نستطيع هنا إلا أن نشير إليها: إنها قضية تلد من التعايش، أو لكي نقول بشكل افضل، إنها تلد من احتكاك زمنين: زمن التعبير وزمن العبارة. وإن هذا الاحتكاك ليفسح المجال لوقائع خطابية هامة. وسنستشهد بثلاث منها. أما الأولى، فتحيل إلى كل ظواهر التسريع التاريخي: عدد متكافئ من «الصفحات» (إذا كان هذا هو القياس الفظ لزمن التعبير) يغطي لحظات الزمن المتنوعة (إنه زمن المادة المعبر عنها): ففي «حكايات فلورانتينية» لماكيافيل يغطي القياس نفسه (فصل واحد) هنا عدة قرون، ويغطي هناك بعضاً من عشرين سنة. ثم إنه كلما ازداد قرباً من زمن المؤرخ، أصبح ضغط التعبير أكثر قوة، وأصبح التاريخ أكثر بطئاً. وهذا يعني أنه لا وجود للتواقت -وهذا هجوم ظاهر على خطية الخطاب، ويسمح بظهور «الباراغراماتية - ParagrammaTisme»[2] الممكنة للكلام التاريخي (يقصد بارت بهذا المصطلح ما يلي: الكتابة المزدوجة التي تتضمن حواراً نصياً مع نصوص أخرى، وتصادق على منطق جديد «متر»). وأما الواقعة الثانية، فإنها تذكر أيضاً، على طريقتها، بأن الخطاب، وإن كان خطياً في مادته، إذ يواجه الزمن التاريخي، فإنه يضطلع بمهمة تعميق هذا الزمن كما يبدو. وهكذا، فإن هيرودوت يصعد مع كل شخصية تظهر

---

[2] بعد ج. كريستيفا في مقالتها («باختين، والكلمة، والحوار، والرواية» في مجلة «نقــد»، العدد 239، إبريل 1967، ص 438 — 465)، فإننا نعني بالإسم بارغراماتية (وهي مشتقة مــن آناغرام — جناس تصحيفي، المستعملة عند سوسير) الكتابات المزدوجة التي تتضمن حــواراً نصياً مع نصوص أخرى، وتصادق على منطق جديد.

في حكاياته نحو أجداد المقبل الجديد. ثم يعود إلى نقطة انطلاقه، لكي يتابع قليلاً إلى الأمام - ويبدأ ثانية. وأخيراً، ثمة واقعة ثالثة للخطاب. وإنها لواقعة هائلة. فهي تؤكد دور الواصلات التنظيمية للكلام إزاء زمن الوقائع التاريخية. ذلك لأن المقصود هو القيام بتدشينات للخطاب التاريخي، وهو أمكنة تجتمع فيها المادة المعبَّر عنها وفاتحة التعبير[3]. ويعرف خطاب التاريخ عموماً شكلين من أشكال التدشين: أولاً، ما يمكن أن نسميه الافتتاح الأدائي، لأن الكلام يكون فيه حقيقة فعلاً احتفالياً للتأسيس. ويكون نموذجه شعرياً، وإنه ليتمثل في «أنا أغني» التي يقولها الشعراء. وهكذا نجد أن جوانفيل مثلاً، يبدأ تاريخه بنداء ديني («بسم الله القدير، أنا، جان، سيد جوانفيل، أكتب حياة ملكنا لويس المقدس»). وكذلك نجد أن الاشتراكي لويس بلان لا يستهين هو نفسه بفاتحة القداس، ما دامت بداية الكلام تحتفظ دائماً بأشياء صعبة - لنقل بأشياء مقدسة. ثم هناك، ثانياً، وحدة مألوفة جداً، هي المقدمة. وإنها لفعل مميز للتعبير. فإما أن تكون استقبالية، أي عندما تعلن عن الخطاب الذي سيأتي، وإما أن تكون استرجاعية، أي عندما تقوم بالحكم على الخطاب (وتنطبق هذه الحالة على المقدمة الكبرى التي وضعها ميشليه لكتابة «تاريخ فرنسا»، وذلك بعد أن تم كتابةً ونشراً). ويهدف التذكير بهذه الوحدات إلى القول إن لمدخل التعبير في العبارة التاريخية، وذلك من خلال الواصلات الكلامية المنظِّمة، على الأقل هدفاً يتجلى في إعطاء المؤرخ إمكانية للتعبير عن ذاتيته، كما يقال عموماً. كما يهدف إلى «تعقيد» زمن الوقائع التاريخية بمواجهته مع زمن آخر، هو زمن الخطاب نفسه، والذي يمكن أن نسميه اختصاراً

---

[3] تطرح الفاتحة (في كل خطاب) واحدة من أكثر القضايا أهمية بالنسبة إلى البلاغة. وذلك لأنها تمثل تقنيناً للفواصل الصمتية، وتناضل ضد الحُبْسَة.

الزمن الورقي. وفي النتيجة، فإن حضور إشارات تعبيرية واضحة في السرد التاريخي إنما يهدف إلى تفكيك خيط تسلسل الوقائع التاريخية وإرجاع زمن معقد، وإن كان على هيئة ذكرى أو توق إلى الماضي. وإنه لزمن ثابت، غير خطي على الإطلاق، يذكر حيزه العميق بالزمن الأسطوري لقدماء علماء نشأة الكون. وهو زمن يرتبط أيضاً، في جوهره، بكلام الشاعر والإله. وتؤكد الواصلات التنظيمية فعلاً - وإن كان ذلك بالتفاف ذي مظهر عقلاني- الوظيفة الإسنادية للمؤرخ: نظراً إلى أن المؤرخ «يعرف» ما لم يحك بعد، مثل عامل الأسطورة، فإنه يحتاج أن يتجاوز رواية وقائع الأحداث عن طريق مراجع تحيل إلى الزمن الخاص لكلامه.

تتجه الإشارات (الواصلات الكلامية) التي تكلمنا عنها إلى الإجراء التعبيري نفسه فقط. وثمة أخرى تذكر ليس فعل التعبير، ولكن أبطاله، تبعاً لمصطلحات جاكبسون: المرسل إليه أو المعبِّر. ومما يعد أمراً وجيهاً ولغزاً مقبولاً أن يشتمل الخطاب الأدبي في حالات شديدة الندرة على إشارات تخص القارئ. ألا إننا لنستطيع أن نقول أيضاً إن ما يعطي للخطاب الأدبي خصوصيته، هو كونه خطاباً لا يتضمن -ظاهرياً- الضمير «أنت»، وإن كانت في الواقع كل بنية هذا الخطاب تشتمل على «مسند إليه» يقوم بالقراءة. وإذا نظرنا في الخطاب التاريخي، فسنجد أن إشارات الإرسال غائبة على وجه العموم. غير أننا نجد هذه الإشارات فقط عندما يُعطى التاريخ بوصفه درساً. ويمثل هذه الحالة «التاريخ العام» لبوسويه. إنه خطاب يوجهه المعلم بالإسم إلى الأمير الذي كان تلميذه. وكذلك، فإن هذه الترسيمة لتعد غير ممكنة على نحو من الأنحاء إلا إذا كان مفروضاً على خطاب بوسويه أن يعيد بشكل تماثلي الخطاب الذي يتجه به الله نفسه إلى البشر، وذلك على غرار التاريخ الذي يعطيهم بالتحديد:

ذلك لأن تاريخ البشر هو كتابة الله، فإن بوسويه، وسيط هذه الكتابة، يستطيع أن يقيم علاقة إرسال بين الأمير الشاب وبينه.

تعد إشارات المعبر (أو المرسل) أكثر حضوراً كما هو بدهي. ويجب أن يضاف إليها كل أجزاء الخطاب حيث المؤرخ، وهو الذات الفارغة من التعبير، يمتلئ رويداً رويداً بالمسانيد المتنوعة والمقدرة لتأسيسه شخصاً، مجهزاً بامتلاء نفسي، أو أيضاً بسعة (الكلمة بالغة التصوير). وسنشير هنا إلى شكل خاص من أشكال هذا الامتلاء، والذي ينتمي مباشرة إلى النقد الأدبي. وما نقصده هو الحالة التي يريد فيها المعبر أن «يغيب» عن خطابه، وحيث يوجد في النتيجة عوز منظم لكل إشارة تحيل إلى مرسل الرسالة التاريخية: فالتاريخ يبدو أنه يروي نفسه بنفسه. ولهذا الحادث حرفة هائلة، لأنها تتناسب مع خطاب تاريخي يُزعم أنه «موضوعي» (فالمؤرخ لا يتدخل فيه مطلقاً). وبالفعل، فإن المعبر في مثل هذه الحالة يلغي شخصه العاطفي، ولكنه يبدله بشخص آخر هو الشخص «الموضوعي». فالمسند إليه يستمر في امتلائه، ولكنه يستمر بوصفه مسنداً إليه موضوعياً. وهذا ما يسميه فيستيل دي كولاج بشكل دال (وكثير السذاجة) «طهارة التاريخ». وتبدو الموضوعية على مستوى الخطاب -أو عوز إشارات المعبر- بوصفها شكلاً خاصاً من أشكال المتخيل، وإنتاجاً لما يمكن أن نسميه الوهم المرجعي. وذلك لأن المؤرخ هنا يزعم أنه يترك المرجع يتكلم وحده. وهذا الوهم ليس خاصاً بالخطاب التاريخي. فكم من روائي -في عصر الواقعية- تخيل نفسه موضوعياً، لأنه يحذف من الخطاب الإشارات الدالة على الضمير «أنا». غير أن اللسانيات والتحليل النفسي معاً يجعلاننا أكثر وضوحاً إزاء التعبير السالب. فنحن نعلم أن عوز الإشارات، إنما هو عوز دال أيضاً.

ولكي ننتهي سريعاً من التعبير، فإننا نحتاج أن ندل على الحالة

الخاصة- التي يتوقع جاكبسون وجودها على مستوى اللغة في شبكة واصلاتها الكلامية- حيث يكون قائل الخطاب مشتركاً في الوقت نفسه في إجراء التعبير، وحيث يكون بطل العبارة هو نفس بطل التعبير (تُ/تَ)، وحيث يكون المؤرخ عاملاً لحظة الحدث، فيصبح راوياً. وهكذا، فقد ساهم كزينوفون بانسحاب العشرة آلاف، ثم قام بعدها بدور المؤرخ. والمثل الأكثر شهرة لهذا الربط بين «أنا» المعبر عنها و«أنا» المعبرة يتمثل من غير شك في الضمير «هو» لسيزار. وينتمي هذا الضمير المشهور «هو» إلى العبارة. وعندما يصبح سيزار هو المعبر بشكل ظاهر، فإنه ينتقل إلى «نحن». ويبدو «الهو» السيزاري للوهلة الأولى غارقاً بين المشاركين الآخرين في إجراء التعبير. وبهذا الخصوص، فقد رأينا فيه العلامة العليا للموضوعية. ويبدو مع ذلك، أننا نستطيع أن نميزه *شكلياً*. فكيف يكون ذلك؟ إن ذلك يكون إذا لاحظنا أن مسانيده إنما تكون على الدوام منتقاة: «فالأنا» السيزاري لا يحتمل إلا تراكيب معينة، يمكن أن نصطلح على تسميتها تراكيب الرئيس (إعطاء الأوامر، عقد الجلسات، الزيارة، القيام بالفعل، التهنئة، الشرح، التفكير)، وهي قريبة جداً من بعض الأداء الذي يختلط فيه الكلام بالفعل. وثمة أمثلة أخرى عن الضمير «هو»، يكون فيها عاملاً في الماضي وراوياً في الحاضر (خصوصاً عند كلوزواتيز). وتظهر هذه الأمثلة أن اختيار الضمير غير الشخصي ليس سوى حجة بلاغية، وأن الوضع الحقيقي للمعبِّر يظهر في اختيار التراكيب التي تحيط بأفعاله الماضية.

2- العبارة

يجب على العبارة أن تتلاءم مع تقطيع مقدر لإنتاج وحدات مضمونية، نستطيع أن نصنفها فيما بعد. وتمثل هذه الوحدات

المضمونية ما يتكلم التاريخ عنه. وبوصف هذه الوحدات مدلولات، فإنها لا تمثل المرجع الصافي ولا الخطاب الكامل. ويتكون مجموعها من المرجع المقطع، والمسمى، والمفهوم مسبقاً، ولكنه لا يزال غير خاضع إلى النحو. ولن نشرع هنا في تعميق هذه الطبقات من الوحدات، فهذا العمل سيكون سابقاً لأوانه. غير أننا سنقف عند حدود بعض الملاحظات المعدة سلفاً.

تشتمل العبارة التاريخية مثل العبارة الجملية على «موجودات» وعلى «حوادث»، وعلى كائنات، وعلى هويات ومسانيدها. وما دام الحال هكذا، فإن الامتحان الأولي يتركنا نتوقع بأن الواحدة والأخرى، تستطيع (بشكل منفصل) أن تكوّن قائمة مغلقة نسبياً. ولكن يمكن السيطرة عليها في النتيجة. وبكلمة، فإنه يمكنها أن تكوّن منتجات تنتهي وحداتها بتكرار نفسها، وذلك من خلال ترتيبات متغيرة كما هو بدهي. وهكذا، فإننا نجد عند هيرودوت أن الموجودات تختزل إلى أسر مالكة، وأمراء، وقادة، وجنود، وشعوب، وأمكنة. وأما الحوادث، فتختزل إلى أفعال مثل: اجتاح، استعبد، تحالف، قام بحملة، سيطر، ناور، استشار الإله، إلى آخره. وبما أن هذه المنتجات مغلقة (نسبياً)، فيجب عليها أن تنفتح على بعض قواعد الإبدال والتحويل. ويجب أن يكون من الممكن إعطاؤها بنية - وهذه مهمة سهلة إلى حد ما، وذلك تبعاً للمؤرخين. فوحدات هيرودوت مثلاً تتعلق إجمالاً بمفردة لغوية واحدة، هي مفردة الحرب. وما دام الأمر كذلك، فثمة قضية لمعرفة ما إذا كان يجب، بالنسبة إلى المؤرخين الحديثين، أن يترقبوا وجود مشتركات أكثر تعقيداً لألفاظ مختلفة، وما إذا كان الخطاب التاريخي، حتى في هذه الحالة، لم يتأسس دائماً، وأخيراً، على منتجات قوية (إنه لمن الأفضل أن نتكلم عن منتجات، وليس عن ألفاظ، لأننا هنا نقف فقط على مستوى المضمون). ويبدو أن ماكيافيل كان لديه حدس

بهذه القضية: ففي بداية «حكاياته الفلورانتينية»، يقدم «منتجاته»، أي قائمة موضوعاته القانونية، والسياسية، والعرقية، التي ستستنفر فيما بعد وتنتظم في سرده.

تستطيع الوحدات المضمونية مع ذلك، في الحالة التي تكون فيها المنتجات أكثر ميوعة (عند مؤرخين أقل تقعراً من هيرودوت)، أن تتلقى بناء قوياً غير لفظي، ولكنه ينتمي إلى الموضوعاتية الشخصية للمؤلف. وتكون هذه المواد الموضوعاتية (المتكررة) عديدة عند مؤرخ رومانسي مثل ميشليه. ولكننا نستطيع عند كتاب مشهورين بثقافتهم أن نجد هذا: تشكل «المرأة» عند تاسيت وحدة شخصية. ويقيم ماكيافيل تاريخه على تعارض موضوعاتي، إنه التعارض القائم بين «حافظ» (وهو فعل يحيل إلى الطاقة الأساسية لرجل الحكم) وبين «هدم» (والذي، على العكس من الأول يتطلب منطقاً لانحطاط الأشياء)[4]. وإنه لمن البدهي أن نقول إننا، بوساطة هذه الوحدات الموضوعاتية، الواقعة في معظم الأحيان سجينة كلمة من الكلمات، نجد وحدات للخطاب (وليس فقط وحدات للمضمون). وهكذا، فإننا نصل إلى قضية تسمية هذه المواد التاريخية: تستطيع الكلمة أن تقتصد وضعاً أو سلسلة من الأفعال. وإنها لتفضل البناء، وذلك بالنظر إلى أنه إذ ينعكس في المضمون، فإنه يكون هو نفسه بنية صغيرة. وهكذا، فإن ماكيافيل يستخدم كلمة «المؤامرة» لكي يقصد شرح معطى من المعطيات المعقدة. فيدل بذلك على إمكانية النضال الوحيدة التي تستمر عندما تكون حكومة ما منتصرة على كل

---

[4] «قبل أن آخذ قلمي، سألت نفسي بقسوة، ولأني لم أجد فيّ لا حناناً نفعياً، ولا حقداً شرساً، فكرت أني أستطيع أن أحكم على البشر والأشياء من غير انتقاص للعدل، ومن غير خيانة الحقيقة».

(L. Blanc: HisToire de dix ans, Paris. Pagnerre. 1842. 6 vol).

العداوات المعلنة في وضح النهار. ولذا، فإن التسمية إذ تسمح بتمفصل قوي للخطاب، فإنها تعزز البنية. والتاريخ الذي يكون قوياً في بنيته، إنما يكون تاريخاً اسمياً. فبوسويه الذي يُعد تاريخ البشر بالنسبة إليه تاريخاً أعد الله بنيته، يستخدم بكثرة سلسلة من الاختصارات الاسمية[5].

وتخص هذه الملاحظات الحوادث كما تخص الموجودات. وتطرح الإجراءات التاريخية نفسُها (بغض النظر عن تطورها المصطلحي) -من بين أشياء أخرى- قضية هامة: إنها قضية وضعها. فالإجراء يمكن أن يكون تأكيداً، وسلباً، واستفهاماً. ويمكننا أن نقول والحال كذلك، إن للخطاب التاريخي وضعاً تأكيدياً وإثباتياً موحداً. وما كان ذلك كذلك، إلا لأن الحدث التاريخي حدث يرتبط لسانياً بامتياز الكينونة. فنحن نروي ما كان، وليس ما لم يكن أو ما كان مشكوكاً فيه. وبكلمة، إن الخطاب التاريخي لا يعرف السلب (أو نادراً، وبشكل منحرف عن المركز). ويمكن لهذا الحدث أن يرتبط بفضول - ولكن بشكل دال- مع حالة نجدها عند متكلم مختلف عن المؤرخ، والذي يمثل الذُهاني، غير القادر أن يُنزل بالعبارة تحويلاً سلبياً[6]. ويمكن القول، بمعنى من المعاني، إن الخطاب «الموضوعي» (وهذا هو حال التاريخ الوضعي) يتصل بوضع الخطاب الفصامي. وتوجد، في حالة كما في الأخرى، رقابة جذرية على التعبير (والشعور به وحده

---

[5] C F. E. Raimondi, Qpere di Niccolo Macchiavelli. Milan, Ugo Mursia ediTore. 1966.

[6] مثال ذلك: «إننا نرى فيه قبل كل شيء البراءة وحكمة الشاب جوزيف... أحلامه المكتنفة بالأسرار... إخوته الحساد... بيع هذا الرجل العظيم... الوفاء الذي يحتفظ به لسيده... عفته الرائعة... العذابات التي جذبته إليها... سجنه وصبره...».

BoussueT: Discours sur L'hisToire universelle, in Qeuvre, Paris, Gallimard. Bibl. De la Pléiade. 1961. P 674.

يسمح بالتحويل السلبي)، وانحسار ضخم للخطاب نحو العبارة، وحتى (كما في حالة المؤرخ) نحو المرجع: ما من أحد هنا لكي يضطلع بالعبارة.

ولكي نتصدى لوجه آخر، جوهري، من وجوه العبارة التاريخية، يجب أن نقول كلمة عن طبقات وحدات المضمون وعن تتابعها. هذه الطبقات هي عين تلك الطبقات التي اعتقدنا أنه بإمكاننا أن نكتشفها في قصة الخيال(7). أما الطبقة الأولى، فتغطي كل مقاطع الخطاب التي تحيل إلى مدلول ضمني، وذلك تبعاً لإجراء استعاري. وهكذا، فإن ميشليه يصف التلوين المتنافر للثياب، وفساد الشعارات، وخلط أساليب العمارة في بداية القرن الخامس عشر، بوصفها دوالاً لمدلول واحد يتمثل في الانقسام الأخلاقي للقرون الوسطى المنتهية، وتكون هذه الطبقة إذن هي طبقة العلامات، أو طيقة الإشارات على نحو أدق (وهذه الطبقة غزيرة جداً في الرواية الكلاسيكية). وأما طبقة الوحدات الثانية، فتتكون من أجزاء خطاب ذي طبيعة استدلالية، وقياسية، أو قياسية إضمارية بصورة أكثر دقة. وما ذلك إلا لأن المقصود على الدوام، كان هو القياس الناقص، والتقريبي(8). وتعد القياسات الإضمارية قياسات غير خاصة بالخطاب التاريخي، إلا أنها متكررة في الرواية، ويبرر تفريعات الحكاية فيها في نظر القارئ، شبه الاستدلالات القائمة على النموذج القياسي. ولذا، فإن القياس الضمني ينظم معقولاً غير رمزي، وإنه ليكون مهماً بهذا: فهل يستمر وجوداً في تواريخ حديثة، يحاول خطابها أن ينفصل عن النموذج الكلاسيكي، والأرسطي؟ وأما طبقة الوحدات الثالثة -وهي ليست بالهينة- فإنها تتلقى ما جرينا على تسميته منذ بروب «وظائف»

---

(7)L. Iridaray: NégaTion et TransFormaTion négaTive dans le langage des schizophrénes. Langage, N, 5.Mars 1967. P 84 – 98.

(8)Ch. «InTroducTion ‘a l’analyse sTrucTurale du réciT». CommunicaTions, N 8, novembre 1966.

القصة، أو النقاط الرئيسة، والتي تستطيع الحكاية انطلاقاً منها أن تأخذ مساراً مختلفاً، وإن هذه الوظائف لتكون مجتمعة تركيبياً في متتابعات مغلقة، كما تكون منطقياً إما ممتلئة، أو متتابعة. وهكذا نجد عند هيرودوت، مرة بعد مرة، متتابعة للوحي الإلهي. وهي تتألف من ثلاث كلمات، كل واحدة منها تتبع الأخرى (استشار أو لم يستشر، أجاب او لم يجب، تبع أو لم يتبع)، ويمكن أن تفصلها عن بعضها وحدات أخرى غريبة على المتتابعة. وهذه الوحدات، إما أن تكون كلمات لمتتابعة أخرى، والترسيمة ستكون، والحال كذلك، هي ترسيمة، وإما أن تكون توسعاً صغيراً (أخبار، معالم)، والترسيمة ستكون، والحال كذلك، ترسيمة حافز يملأ فُرَجَ النّوى.

إذا عممنا هذه الملاحظات -ربما تعسفياً- على بنية العبارة، فقد نستطيع أن نقول إن الخطاب التاريخي ينوس بين قطبين، وذلك تبعاً للكثافة المخصصة لعلاماته ووظائفه. وعندما تهيمن الوحدات العلامية عند مؤرخ من المؤرخين (محيلةً في كل لحظة من اللحظات إلى مدلول ضمني)، فإن التاريخ يُجر نحو شكل استعاري، ويجاور الغنائي والرمزي. وميشليه يمثل هذه الحالة. وأما، على العكس من ذلك، عندما تتغلب الوحدات الوظيفية، فإن التاريخ يأخذ شكلاً كنائياً، ويتصاهر مع الملحمة. ونضرب على ذلك مثلاً نقياً لهذا الاتجاه بالتاريخ السردي لأوغستين تييري. ويوجد، والحق يقال، تاريخ ثالث: إنه ذلك التاريخ الذي يحاول عن طريق بنى الخطاب أن يعيد إنتاج بنية الاختيارات التي عاشها أبطال القضية المروية. وتهيمن البراهين فيه. ولذا، فهو تاريخ استبطاني. وهو إذ يكون كذلك، فإننا نستطيع أن نسميه أيضاً التاريخ الستراتيجي. ويعد ميشليه المثل الأفضل له.

3- المعنى

لكي يصبح التاريخ بلا معنى، يجب على الخطاب أن يقصر

نفسه على سلسلة مجردة غير مبنية من العلامات. ويمثل هذه الحالة التسلسل التاريخي للأحداث، كما تمثلها الحوليات (حيث تاريخ الأحداث يسرد سرداً عاماً بالمعنى الدقيق للكلمة. وأما الخطاب التاريخي المكوَّن (ويمكن القول «المغطى»)، فإن الوقائع المروية تعمل غصباً إما بوصفها معالم، وإما بوصفها نِوى، يكون لتتمتها نفسها قيمة دلائلية. ومع ذلك، فإن الوقائع عندما تعرض بشكل فوضوي، فإنها ستعني على الأقل الفوضوية، وستحيل إلى فكرة سلبية معينة في التاريخ الإنساني.

تستطيع مدلولات الخطاب التاريخي أن تحتل على الأقل مستويين مختلفين. يوجد أولاً مستوى متأصل في مادة العبارة. ويحتفظ هذا المستوى بكل المعاني التي يعطيها المؤرخ عن رضى إلى الوقائع التي يسترجعها (الألوان المتنافرة للثياب في القرن الخامس عشر بالنسبة إلى ميشليه، أهمية بعض الصراعات بالنسبة إلى توسيد، إلى آخره). وبناء على هذا يمكن أن تكون كذلك «العبر» أو الأخلاق، أو السياسات التي يستخلصها السارد من بعض المشاهد (وذلك كما عند ماكيافيل، وعند بوسويه). فإذا كانت العبرة متضمَّنة، فإننا نبلغ مستوى ثانٍ، هو مستوى المدلول المتعالي على جماع الخطاب التاريخي، الذي تنقله موضوعاتية المؤرخ، والتي يحق لنا أن نطابقها على شكل المدلول. وهكذا، فإن النقص في البنية السردية نفسه عند هيرودوت (المولود من بعض تسلسلات الوقائع من غير إغلاق) ليحيل أخيراً إلى فلسفة معينة للتاريخ، تتمثل في استيداع عالم البشر تحت قانون الآلهة. وهكذا لا نزال نجد عند ميشليه أن المعنى الغائي للبناء المتماسك جداً للمدلولات الخاصة، والمترابطة تعارضياً (أطروحات مضادة على مستوى الدال) يتمثل في فلسفة مانوية للحياة والموت. ولذا، فإن سيرورة المعنى في الخطاب التاريخي للمعنى، تهدف دائماً إلى «ملئ» معنى التاريخ. ومن هنا، فإن المؤرخ هو ذلك الذي لا يجمع

الوقائع بقدر ما يجمع الدوال ويرويها، أي ينظمها وهو يتغيا من ذلك أن يقيم معنى يقينياً، وأن يسد فراغ السلسلة المجردة.

إن الخطاب التاريخي، كما نراه في بنيته نفسها ومن غير أن يكون محتاجاً إلى استدعاء ماهية المضمون، هو خطاب ذو إعداد إيديولوجي بشكل جوهري، أو لكي نكون أكثر دقة، إنه خطاب متخيَّل. هذا إذا كان صحيحاً أن المتخيَّل هو لغة بوساطتها «يملأ» قائل الخطاب (كيان لساني بحت) موضوع التعبير (كينونة نفسية أو إيديولوجية). وإننا لنفهم من هذا، والحال كذلك، أن مفهوم «الواقعة» التاريخية، قد أثار غالباً هنا وهناك، نوعاً من الحذر. ولقد قال نيتشه من قبل: «لا توجد واقعة في ذاتها، إذ يجب البدء دائماً بإدخال معنى لكي يمكن أن يكون ثمة واقعة». غير أنه منذ اللحظة التي تتدخل اللغة فيها (ومتى كانت اللغة لا تتدخل؟)، فإن الواقعة لا تستطيع أن تتحدد إلا بشكل يزيد فيه اللفظ على أصل المعنى من غير أن تحمل الزيادة فائدة دلالية: يفيض المدوَّن عن المدوِّن (noTable: الفذ، الوجيه «متر»)، ولكن المدوِّن ليس -سوى ذلك الذي هو خليق بالذاكرة، أي خليق بأن يكون مدوَّناً. وهكذا نصل إلى هذا التناقض الذي ينظم كل ملائمة الخطاب التاريخي (وذلك في مقابل نماذج أخرى من الخطاب): ليس للواقعة سوى وجود لساني (مثل كلمة في خطاب). ومع ذلك، فإن كل شيء يحدث كما لو أن هذا الوجود ليس سوى «نسخة مصورة» محضة وبسيطة لوجود آخر، يتموضع في حقل خارج - بنيوي، هو «الواقع». وإن هذا الخطاب هو الوحيد من غير شك حيث يُنظر إلى المرجع فيه بوصفه خارج الخطاب، ومن غير أن يكون من الممكن مع ذلك، الوصول إليه خارج هذا الخطاب. ولهذا يجب أن يسأل المرء نفسه بتدقيق أكثر ما هو مكان «الواقع» في البنية الاستدلالية.

يفترض الخطاب التاريخي، إذا أمكن القول، وجود عملية

مزدوجة، شديدة الانفتال. أولاً (ليس هذا التفكيك سوى استعارة كما هو بدهي)، إن المرجع منفك عن الخطاب، وإنه ليصبح بالنسبة إليه خارجياً، ومؤسِّساً. وإنه لمفروض عليه أن ينظمه. ويمثل هذا زمن الأحداث المحمولة، والخطاب يعطي نفسه فقط للتاريخ الكامل المحمول. ولكن المدلول نفسه، وهذا ثانياً، هو الذي يكون مُبْعَداً، ومختلطاً في المرجع. ذلك لأن المرجع يدخل في علاقة مباشرة مع الدال. وأما الخطاب المكلف فقط بقول الواقع، فيعتقد أنه يقوم باقتصاد المصطلح الأساسي للبنى التخييلية، والذي يتمثل في المدلول. وككل خطاب يزعم أنه واقعي، فإن خطاب التاريخ لا يعتقد أنه يعرف سوى ترسيمة دلالية واحدة تقوم على مصطلحين: المرجع والدال. ذلك لأن الخلط (الوهمي) للمرجع والمدلول يحدد، كما نعلم، الخطابات ذات المرجعيات البعدية، مثل الخطاب الأدائي. ويمكننا أن نقول إن الخطاب التاريخي خطاب أدائي مزيف، المتحقق الظاهري فيه (الوصفي) ليس في الواقع سوى دال فعل الكلام بوصفه فعلاً له سطوة[9].

وبقول آخر، فإن «الواقع» في التاريخ «الموضوعي» لم يكن قط سوى مدلول غير مصاغ، ملتجئ خلف القدرة الكلية الظاهرة للمرجع. ألا وإن هذا الوضع ليحدد ما يمكن أن نسميه «أثر الواقع». وما كان ذلك كذلك، إلا لأن إقصاء المدلول خارج الخطاب «الموضوعي» بترك الواقع وتعبيره يتجابهان ظاهرياً، لا يعوزه أن ينتج معنى جديداً، ما دام حقيقياً. ولمرة إضافية، فإن كل عوز للعناصر في نسق من الأنساق

---

(9) إليكم الترسيمة القياسية لمقطع مأخوذ من ميشليه (تاريخ القرون الوسطى، T.III, liv, VI, chapII):

1- يجب اشغال الشعب، لكي يصار إلى تحويله عن التمرد.

2- والطريقة المثلى لذلك، هي أن يُضحى له برجل من الرجال.

3- وإذن، فإن الأمراء قد اختاروا أوبريوت العجوز، إلى آخره.

هو دال بنفسه. وإن هذا المعنى الجديد -الذي يتسع لكل الخطاب التاريخي ويحدد الملاءمة فيه أخيرا- هو الواقع نفسه، محولا خلسة إلى مدلول مخجل: لا يتبع الخطاب التاريخي الواقع، وهو لا يفعل شيئا سوى أن يعنيه، ولا يكف عن تكرار «حصل هذا»، من غير أن يستطيع هذا الزعم أن يكون شيئا آخر سوى قفا المدلول لكل السرد التاريخي.

ثمة أهمية للهيبة الكامنة في عبارة «حصل هذا»، كما أن لها اتساعاً تاريخياً حقيقياً. وهناك تذوق بالنسبة إلى أثر الواقع موجود في كل حضارتنا، وهو ملحوظ في تطور الأجناس الخاصة كالرواية الواقعية، والمذكرات، وأدب الوثائق، والمنوعات، والمتحف التاريخي، ومعرض الأشياء القديمة، والتي تتمثل سمتها الوحيدة (إزاء الرسم) تحديداً في أنها تعني أن الحدث المعروض قد وجد فعلاً[10]. فرفاة القديسين بعد أن أصبحت دنيوية، لم تعد تحتفظ بالمقدس. وإلا، فإن هذا المقدس نفسه، والذي كان يتعلق بلغز ذلك الذي كان، لن يعود كذلك. ومع هذا، فهو يمنح نفسه للقراءة بوصفه إشارة حاضرة لشيء ميت. وعلى العكس من هذا، فإن تدنيس رفاة القديسين إنما هو هدم للواقع نفسه، وذلك انطلاقاً من الحدس بأن الواقع ليس سوى معنى، يمكن أن يرفض عندما يوجب التاريخ هذا ويطلب هدماً حقيقياً لأسس الحضارة نفسها[11].

وعندما يرفض التاريخ أن يأخذ الواقع بوصفه مدلولاً (أو فصل

---

(10) لقد عبر تييري بكثير من النقاء والسذاجة عن هذا الوهم المرجعي، أو عن هذا الخلط بين المرجع والمدلول، محدداً بذلك المثل الأعلى للمؤرخ: «كن حقيقياً بكل بساطة، كن كما هي الأشياء تكون، ولا تكن شيئاً أكثر منها، ولا تكن شيئاً إلا هـا، وكمـا هـي، وعلى مقدارها». وقد استشهد به:

C. Jullian: HisToriens Francais du XIX siècle. Paris, HacheTle. S. d. P. LXIII.

(11) CF. «La rhéTorique de l'image». CommunicaTions. N 4, novembre, 1964.

المرجع عن قوله البسيط)، فإننا نفهم أن التاريخ في ذاته قد جاء، وذلك في اللحظة المفضلة التي حاول فيها أن يبني نفسه جنساً، أي في القرن التاسع عشر، وأن يرى في علاقة الوقائع، بكل بساطة، أفضل دليل على هذه الوقائع، وأن يؤسس السرد بوصفه دالاً مفضلاً للواقع. ولقد جعل أوغوستان تييري من نفسه منظراً لهذا التاريخ السردي، فهو يستمد «حقيقة» من لدن العناية السردية، ومن هندسة تمفصلاتها، ومن وفرة تعبيراتها (المسماة، والحالة هذه، تفاصيل واقعية)[12]. وهكذا، فإننا نغلق الدائرة المتناقضة: إن البنية السردية التي تمت إنشاء في فجوة التخيلات (ومن خلال الأساطير والملاحم الأولى)، لتصبح في الآن ذاته إشارة وبرهاناً للواقعية. وإننا لنفهم أيضاً، أن حذف (أو اختفاء) السرد في علم التاريخ الحالي، والذي يتطلع إلى الكلام عن البنى أكثر من تطلعه إلى الكلام عن تسلسل الأحداث، ليستلزم أكثر من تغيير بسيط في الانتساب إلى مدرسة من المدارس: إنه يحتاج إلى تحول إيديولوجي. وإذا كان السرد التاريخي يموت، فذلك لأن العلامة التاريخية هي من الآن فصاعداً المفهوم وليس الواقع.

---

(12) هذا هو المعنى الذي يجب أن يُعطى من غير شك، وبعيداً عن كل تدمير ديني على نحو خاص لمبادرة الحرس الأحمر الذي دنس معبد المكان الذي ولد فيه كونفيشيوس (يناير 1967). ألا فلنذكر بالتعبير: «الثورة الثقافية» وهو ترجمة سيئة، «هدم لأسس الحضارة».

13- «لقد قلنا إن هدف المؤرخ كان أن يروي، وليس أن يبرهن. وأنا لا أعلم، ولكني متأكد أن أفضل أنواع البرهان في التاريخ، والأكثر قدرة على إدهاش كل العقول وإقناعها، هو ذلك البرهان يسمح بريبة أقل ويترك أقل حد ممكن من الشك. وهذا البرهان هو السرد التام...».

A. Thierry: RéciTs des Temps mérovingiens. Vol, II. Paris, Furne, 1851. P 227.

أثر الواقع

2 عندما وصف فلوبير القاعة التي تجلس فيها مدام أوبان، سيدة فليسيته، قال لنا: «ثمة بيانو عتيق يحمل، تحت مقياس الضغط الجوي، كتلة أهرامية من المعلبات والعلب»[1]. وعندما روى ميشليه موت شارلوت كوردي، أخبرنا أنها، في سجنها وقبل وصول الجلاد، استقبلت رساماً زارها ورسم لوحتها. ثم قال مدققاً «بعد ساعة ونصف الساعة، قُرِعَ برقة على باب صغير كان خلفها»[2].

ينتج هؤلاء الكتاب (من بين كتاب آخرين) بعض الحواشي. والتحليل البنيوي، المشغول باستخراج التمفصلات الكبرى وتنظيمها، يرفض كما هي العادة إلى الوقت الحاضر، إما أن نستبعد من المدونة (من غير أن نتكلم فيها) كل التفاصيل «الزائدة» (في مقابل البنية)،

(1) - G FlauberT: «Un coeur simple», Trois ConTes, Paris. CharpenTier – Fasquelle. 1893. P. 4.

(2)- J. MicheleT: HisToire de France, La RévoluTion, T. Lausanne. Ed. RenconTre. 1967. P292.

وإما أن نعالج هذه التفاصيل نفسها (ولقد حاول مؤلف هذه السطور ذلك)[3]، بوصفها «حشواً» متأثراً بقيمة وظيفية غير مباشرة. وذلك لأنها، عندما تضاف إلى بعضها، فإنها تشكل معلماً للطبع، أو للمناخ. وهكذا، فإنها تستطيع، أخيراً، أن تكون للبنية رهناً لكي تسترجعها.

ويبدو مع ذلك، أن التحليل إذا أراد أن يكون شاملاً (فمن خلال أي قيمة يمكن للمنهج أن يكون منهجاً إذا لم يكشف عن كلية موضوعه، أي عن السطح الكلي للنسيج السردي؟)، فيجب عليه حتماً أن يلتقي بعض الحواشي (مهما كانت غير مباشرة) التي لا تسمح أي وظيفة بتبريرها. وإن هذا ليكون وهو يبحث عن التفاصيل المطلقة، والوحدة التي تصعب قسمتها، والانتقال الشارد لكي يخصص لهم مكاناً في البنية. وتعد هذه الحواشي فضيحة (من منظور البنية)، أو ثمة ما هو أكثر بعثاً للقلق. فهذه الحواشي تبدو منسجمة مع نوع من «الترف» السردي المفرط إلى درجة أنه ينثر التفاصيل «غير المفيدة»، فيرفع هكذا في بعض المواقع تكلفة الإخبار السردي. ذلك لأنه إذا كان يمكن للمرء في وصف فلوبير أن يرى أن رمز البيانو يعد معلماً من معالم الوضع البرجوازي لمالكه، وأن العلب الكرتونية تعد علامة على الفوضى، وبمثابة تركة شاغرة وجديرة بأن تعطي لمناخ بيت أوبان دلالة حافة، فإنه ما من قصد يبرر المرجع إلى جهاز قياس الضغط الجوي، خاصة وأنه جهاز ليس غير لائق، ولا هو من غير معنى. ولقد يعني هذا، إذن، أنه لا يساهم، للوهلة الأولى، في نظام المدوَّن (أو في نظام الوجيه – noTable، مالك البيت «متر»). وكذلك الحال بالنسبة إلى جملة ميشليه. إذ لدينا المشكلة ذاتها في الكشف بنيوياً عن كل التفاصيل. ذلك لأن مجيء الجلاد بعد الرسام، يعد وحده ضرورياً. أما الزمن الذي استغرقه الوقوف أمام الرسام، وحجم الباب ووضعه،

---

(3)- «InTroducTion a l'anlyse sTrucTurale du reciT». CommunicaTion, N 8. 1966. P1 – 27.

فهي أشياء لا فائدة منها (ولكن لموضوع الباب، ولرقة الموت الذي يقرع قيمة رمزية لا جدال فيها). وحتى إذا لم تكن «التفاصيل غير المفيدة» كثيرة، إلا أنها تبدوا إذن، أن لا مجال لتفاديها. فكل قصة، أو على الأقل كل قصة غربية من النموذج العادي، تمتلك بعض التفاصيل.

إن الحواشي غير الدالة (إذا استعملنا هذه الكلمة بالمعنى القوي، فإننا نقصد تلك الحواشي الخارجة عن البنية الإشارية للقصة ظاهرياً) تنتمي إلى الوصف، حتى وإن بدا الشيء لا يدل إلا بكلمة واحدة (لا وجود للكلمة المجردة في الواقع فجهاز فلوبير لقياس الضغط الجوي لم يذكر لذاته. ذلك لأنه موضوع في مقام، ومأخوذ في تركيب مرجعي ونحوي في الوقت نفسه). ومن هنا، فقد تمت الإشارة إلى السمة الغامضة لكل وصف، والتي يجب أن تقال كلمة فيها: إن البنية العامة للقصة، أو على الأقل تلك البنية التي تم تحليلها هنا وهناك حتى الآن، تبدو بنية حملية إسنادية بشكل جوهري. فإذا بسّطنا إلى الحد الأقصى، ومن غير أن نولي اهتماماً بعدد كبير من المواربات، والتأخير، والتقلبات، والخيبات التي تفرضها القصة مؤسساتياً على هذا التبسيط، فيمكن القول إنه في كل تمفصل من تمفصلات التركيب الصوتي، ثمة شخص يقول للبطل (أو للقارئ، لا أهمية لذلك): إذا تصرفت على هذه الصورة، وإذا اخترت هذا الجزء من التعاقب، فإليك ما ستحظى به (إن السمة الحملية لهذه الإسنادات لا تفسد الطبيعة العملية). أما الوصف، فهو شيء آخر: ليس له أي علامة إسنادية. وبوصفه «قياسيا»، فإن بنيته تجميعية بحتة ولا تحتوي على هذه المسافة من الاختيارات والتعاقبات التي تعطي للسرد صورة واسعة لإدارة مركزية مزودة بزمانية مرجعية (وليس فقط استدلالية). ونلاحظ هنا وجود تعارض له أهميته من منظور أنتروبولوجي: عندما تصورنا، بتأثير من فون فريش، أن النحل يستطيع أن يمتلك لغة كان يجب أن نتأكد من أن هذه الحيوانات إذا

كانت تمتلك نسقاً إسنادياً من الرقصات (لكي تجمع غذاءها)، فليس شيء عندها يقترب من الوصف[4]. وهكذا، فإن الوصف يبدو نوعاً من الخصوصية للغات يقال عنها إنها لغات عليا. ولقد يبدو ذلك متناقضاً ظاهرياً، إذ لا توجد أي مقصدية فعلية أو إيصالية تبرر الوصف. ومن هنا، فإن فرادة الوصف (أو «التفاصيل غير المفيدة») الكائنة في نسيج السرد، ووَحدانيتها، لتبرز سؤالاً له عظيم الأهمية بالنسبة إلى التحليل البنيوي للقصص. وهذا السؤال هو التالي: هل كل شيء في القصة دال، وإلا يكن ذلك، وإذا استمر في التركيب السردي وجود بعض الشواطئ غير الدالة، فما هو في النهاية، إذا أمكن القول، معنى عدم هذا المعنى؟

يجب التذكير، بادئ ذي بدء، بأن الثقافة الغربية، في واحد من تياراتها الرئيسة، لم تترك الوصف خارج المعنى قط، وأنها زودته بقصدية تعترف بها تماماً المؤسسة الأدبية. وتمثل البلاغة هذا التيار كما يمثل «الجميل» هذه القصدية. ولقد كان للوصف خلال زمن طويل جمالية. فالعصور القديمة أضافت إلى الجنسين الخاصين بوظيفية الخطاب القانوني والسياسي، جنساً ثالثاً هو الحدوثي. ألا وإنه خطاب للأبهة. وهو مخصص لإعجاب المستمعين (وليس للإقناع)، ويتضمن في النتوش منه -مهما كانت القواعد الطقوسية لاستعماله: مدح بطل أو تأريخ الوفيات- فكرة لقصدية جمالية للغة. ويوجد في بلاغة الإسكندرية الجديدة (أي بلاغة القرن الثاني للميلاد) افتتان بالتركيب النوعي، أي بالقطعة اللامعة، القابلة للاقتطاع (حيث لها غاية في ذاتها، ومستقلة عن وظيفة شمولية)، والتي كان موضوعها يقوم على وصف الأمكنة، والأزمنة، والشخصيات

---

(4) - لن نعطي أمثلة، في هذه اللمحة القصيرة، عن العلاميات غير الدالة، ذلك ما ليس بدال لا يستطيع أن يبلغ عن نفسه على مستوى بنية واسعة جداً: فاستشهاد المرء بمكتوب علامي، لا يعد دالاً أو غير دال. فهو يحتاج إلى سياق حُلِّل من قبل.

أو الأعمال الفنية، والتقالد التي استمرت وجوداً خلال القرون الوسطى. فالوصف في تلك العصور لم يكن خاضعاً إلى أي واقعية (وقد أشار كيرتيوس إلى ذلك[5])، إذ لا قيمة لحقيقته (أو لا قيمة حتى لمشابهته الحق). فلا يوجد مانع من وضع الأسود أو أشجار الزيتون في بلدان جنوبية. ذلك أن ما يعتد به هو الالتزامات الوصفية للجنس. وأما المحتمل فلا يعد هنا مرجعياً، ولكنه يعد استدلالياً بشكل مفتوح. فما يصنع القانون إنما هي قواعد الجنس الأدبي.

فإذا قفزنا قفزة نصل بها إلى فلوبير، فسنلاحظ أن الغاية الجمالية للوصف لا تزال بالغة القوة. فوصف روان في روايته «مدام بوفاري» (وهو مرجع واقعي إذا كان ذلك) كان خاضعاً إلى التزمات قهرية لما يجب أن يسمى المحتمل الجمالي، وذلك كما تؤكده التصويبات المنصبة على هذه القطعة خلال الطبعات الست المتتالية[6]. وإننا لنرى فيه أن التصويبات لا تنبثق مطلقاً عن اعتبار متزايد للنموذج. فروان، التي تصورها فلوبير، تبقى على الدوام هي نفسها. أو لنقل بصورة أكثر دقة، إذ إذا كان تغير قليلاً من نسخة إلى أخرى، فذلك فقط لأنه من الضروري توثيق عرى الصورة أو تجنب الإطناب الصوتي الذي تستهجنه قواعد الأسلوب الجميل، أو أيضاً «توظيف» سعادة تعبيرية محتملة[7]. ثم إننا لنرى أن النسيج الوصفي الذي يبدو للوهلة الأولى أنه يولي أهمية عظمى للموضوع روان، ليس في الواقع سوى موضوع موجه لاستقبال حلية بعض الاستعارات النادرة، والاستساغة المحايدة، والنثري الذي يكسي الجوهر الرمزي

---

(5)- F. Bresson: «La significaTion», Problèmes de PEY – cho – LinguisTique. P. U. F. 1963.

(6)- E. R. CurTius: La LiTléraTure curopéenne et le Moyen Age LaTin. Paris. P.U.F. 1956. Chap.X.

(7) – نجد في الترجمات الست المتعاقبة لهذا الوصف عند A.AlbalaT، وذلك في: «Le Travail du sTyle». Paris. Armand Colin. 1903. P72.

الثمين، تماماً كما لو أن روان اسم لا يكتب إلا ببدائله (الصواري كغابة من الإبر، الجزر كأسماك كبيرة سوداء واقفة، الغيوم كأمواج هوائية تتكسر بصمت على شاطئ صخري). وإننا لنرى أخيراً أن الوصف مبني لكي يتصاهر روان مع الرسم: هذا مشهد مرسوم تقوم اللغة بأدائه («وهكذا، فإن المشهد، إذا نظرنا إليه من الأعلى، سيبدو كله ثابتاً وكأنه رسم»). ونلاحظ أن الكاتب هنا، ينجز التعريف الذي أعطاه أفلاطون للفنان، والذي يعد صانعاً من الدرجة الثالثة، وذلك لأنه يقلد ما يمثل مسبقاً حالة صورية للجوهر[8]. وبناء على هذا، فإنه يمكن القول، حتى ولو كان وصف روان غير ملائم تماماً بالقياس إلى البنية السردية لمدام بوفاري (لا يمكن للمرء أن يربط هذا الوصف بأي متتابعة وظيفية ولا بأي مدلول طَبْعي، هوائي أو فيه حكمة)، فإنه لا يعد على الإطلاق فضيحة. ذلك لأنه إن لم يجد ما يبرره في منطق العمل، فإنه سيجد ذلك على الأقل في قوانين الأدب: إن معناه موجود، غير أنه لا يتعلق بالمطابقة مع النموذج، ولكن بالمطابقة مع القواعد الثقافية للتمثيل.

يختلط قصد الوصف الجمالي عند فلوبير بالضرورات الواقعية، وإن هذا ليتم كما لو أن الدقة المرجعية، العليا أو غير المهتمة بأي وظيفة أخرى، تتطلب، ظاهرياً، أن يصفه، أو -في حالة الوصف المختزل إلى كلمة- أن يدل عليه، وإنها لتبرره وحدها. وهنا، تتداخل القيود الجمالية -وإنها لتتداخل على الأقل لإقامة الحجة- مع القيود المرجعية: إنه لمن المحتمل أن المرء إذا وصل إلى روان مسرعاً، فإن ما سيشاهده إذ ينزل الشاطئ الذي يقود إلى المدينة، لن يختلف، «موضوعياً»، عن المشهد الذي يصفه فلوبير. ولهذا الخلط من القيود

---

[8] - لقد لاحظ فاليري في بحثه «الأدب» هذه الآلية، وذلك عندما علق على بيت بودلير: «الخادمة ذات القلب الكبير...» («لقد جاء هذا البيت إلى بودلير... وتابع، فلقد دفن الطاهية في المرج. وهذا ضد المعتاد، ولكن القافية، إلى آخره»).

-هذا التبديل- فائدة مزدوجة: إن الوظيفة الجمالية إذ تعطي لهذه «القطعة» معنى، فإنها توقف ما يمكن أن نسميه دوخة التعيين. ذلك لأنه، منذ اللحظة التي يمتنع الخطاب فيها عن أن تقوده الضرورات البنيوية للحكاية وتحدده (وظائف ومعالم)، فلاشيء يستطيع أن يحدد لماذا تتوقف تفاصيل الوصف هنا وليس هناك. وإذا لم يكن الوصف خاضعاً لاختيار جمالي أو بلاغي، فإن كل رؤية ستكون رؤية لا يقوى الخطاب أن يستنفذها. وسبب ذلك يعود إلى أنه يوجد دائماً زاوية، وتفصيل، وإبدال مكاني، أو لوني يجب الكلام عنه. ومن جهة أخرى، فإن الوصف الواقعي، غذ يجعل من المرجع واقعياً، ويتظاهر باتباعه على نحو عبودي، فإنه يجنب نفسه مغبة لانسحاب إلى نشاط استيهامي (وهذا احتراس نعتقد أنه ضروري بالنسبة إلى «موضوعية» العلاقة). ولقد قامت البلاغة، على نحو ما، بإعطاء الاستيهام صفة مؤسساتية، متكأة في ذلك على اسم للصورة الخاصة. ومن ثم، فقد أخذت على عاتقها أن «تضع الأشياء تحت عيون المستمعين»، وليس ذلك بشكل حيادي، وتحققي، ولكن بترك التمثيل يستحوذ على كل انفجار الرغبة (وإن هذا ليعد جزءاً من خطاب مضاء بحيوية، وذي أطواق ملونة: محسنات لفظية). وإن الواقية إذ تتخلى علناً عن قيود الشرعة البلاغية، يجب أن تبحث عن سبب آخر للوصف.

إن بقايا التحليل الوظيفي التي لا تختزل، إنما يجمع بينها هذا. فهي تشير إلى ما نسميه بسهولة «الواقع المحسوس» (إشارة رقيقة، موقف مؤقت، أشياء لا معنى لها، كلام مسهب). وهكذا يبدو التمثيل غير المشروط «للواقع»، والعلاقة العارية لما «هو كائن» (أو لما كان) وكأنه مقاومة للمعنى. وتؤكد هذه المقاومة التعارض الأسطوري الكبير للمُعاش (للحي) وللمقول. ويكفي أن نذكر أن المرجع المحصور بالمحسوس في إيديولوجيا عصرنا (وفي ما نطلبه بلاغياً من العلوم

الإنسانية، ومن الأدب، ومن السلوك)، مسلح دائما كآلة حرب ضد المعنى، وكأن الأمر استبعاد للحق، فمن يحيى لا يستطيع أن يعني - والعكس صحيح. وكذلك، فإن مقاومة «الواقع» (بشكله المكتوب كما هو معلوم) للبنية محدود جدا في القصة الخيالية. فهذه تبنى تحديدا وفق نموذج ليس له، في خطوطه الكبرى، قيودا أخرى غير قيود المعقول. ولكن هذا الواقع نفسه يصبح المرجع الجوهري في القصة التاريخية التي يطلب منها أن تروي «ما جرى بالفعل». وبهذا يصبح «الواقع المحسوس» مبرراً يكفي المرء لكي يقول. فالتاريخ (الخطاب التاريخي) هو في الواقع نموذج لهذه القصص التي تقبل أن تملأ فرج وظائفها بمفاهيم غامضة. وإنه لمن المنطقي أن تكون الواقعية، منذ عدة عقود تقريباً، معاصرة لهيمنة التاريخ «الموضوعي»، والذي يجب أن يضاف إليه التطور الحالي للتقنيات، وللأعمال، وللمؤسسات القائمة على الحاجة المستمرة لتوثيق «الواقع»: التصوير (شاهد خام «لما كان هنا»)، والتقرير الصحفي، ومعارض الأشياء القديمة (نجاح عرض توت عنخ آمون يبرهن كفاية على هذا)، وسياحة النصب والأماكن التاريخية. وإن كل هذا ليقول إن «الواقع» مشهور بكفاية نفسه، وإنه قوي جداً في تكذيب كل فكرة تتعلق «بالوظيفة»، وإن تعبيره لا يحتاج أبداً أن يندمج في بنية، وإن تعبير «كان هنا» الذي يقال بخصوص الأشياء، ليعد مبدأ كافياً للكلام.

لقد كان «الواقع» منذ العصور القديمة يقف إلى جانب التاريخ. ولكن ذلك كان منه لكي يعارض المحتمل معارضة أفضل، أي لكي يعارض نظام القصة نفسه (المحاكاة أو الشعر). ولقد عاشت الثقافة الكلاسيكية خلال قرون على فكرة أن الواقع أن يعدي المحتمل ولو بشيء قليل. والسبب لأن المحتمل لم يكن قط سوى قابلية التعبير عن رأي. ولذا، فهو خاضع كلية للرأي (العام). وكان نيكول يقول: «يجب أن لا ننظر إلى الأشياء كما هي في أنفسها، ولا كما يعرفها

هذا الذي يتكلم أو يكتب، ولكن يجب أن ننظر إليها فقط بالنسبة إلى ما يعرفه أولئك الذين يقرأون أو يسمعون»[9]. ثم بعد ذلك، لأن ما يكوّن التاريخ، يعد عاماً وليس خاصاً (ومن هنا ينشأ الميل، في النصوص الكلاسيكية، إلى تشغيل كل التفاصيل وظيفياً، وإلى إنتاج بنى قوية، وإلى عدم ترك، كما يبدو، أي علامية تحت ضمانة «الواقع» وحده). والسبب الأخير، لأن العكس في المحتمل لم يكن قط مستحيلاً. ذلك لأن العلامية تستند إلى رأي الكثرة، ولكن ليس بشكل مطلق. فالكلمة العظمى هي التي تكون مضمرة في عتبة كل خطاب كلاسيكي (أي خاضعة إلى المحتمل القديم)، وهذا يعني: ليكن، اقبلوا. ولذا، فإن العلامية «الواقعية»، المجزأة، والمتداخلة فُرَجاً، تتخلى عن هذا المدخل الضمني. ثم إن هذا الذي يتخلص من كل فكرة خلفية تسليمية، هو الذي يأخذ مكاناً في النسيج البنيوي. ومن هنا، فإن القطيعة توجد بين المحتمل القديم والواقعية الحديثة. ولكن من هنا أيضاً، يولد محتمل جديد، هو الواقعية تحديداً (إننا نقصد هنا كل خطاب يقبل التعبيرات التي يعتمدها المرجع وحده).

تتكون «التفاصيل المحسوسة»، من منظور سيميولوجي، من منتخبات مباشرة لمرجع ودال. وأما المدلول فيكون مطروداً من الإشارة. وتُطرد معه، كما هو معلوم، إمكانية تطوير شكل للمدلول، أي تطرد معه عملياً البنية السردية نفسها (الأدب الواقعي بكل تأكيد أدب سردي، ولكن هذا يكون فقط لأن الواقعية مجزأة في ذات نفسها، وتائهة، ومحبوسة على التفاصيل، وإنها لتكون كذلك، لأن القصة الأكثر واقعية، كما يمكن للمرء أن يتصور، إنما تتطور بحسب طرق غير واقعية). وهذا هنا، هو ما يمكن أن نسميه الوهم المرجعي[10].

---

(9)- PlaTon: République, X. 599.

(10)- CiTé par: R. Bray: FormaTion de la docTrine classi – que. Paris. NizeT, 1963. P. 208.

غير أن حقيقة هذا الوهم هي ما يلي: إذا حذف «الواقع» من التعبير الواقعي باسم مدلول العلامة، فإنه يعود إليه باسم مدلول الدلالة التضمينية. ذلك لأنه في اللحظة التي تعد فيها هذه التفاصيل لكي تدل مباشرة على الواقع، فإنها لا تفعل شيئاً آخر سوى أنها تعنيه، ولكن من غير أن تقول. وإذا عدنا إلى مقياس الضغط الجوي لفلوبير، والباب الصغير لميشليه، فسنجد أنهما لا يقولان شيئاً آخر سوى هذا: «نحن الواقع». ولقد يعني هذا أن فئة «الواقع» (وليس مضامينها المحتملة) هي المدلولة. وبقول آخر، فإن عوز المدلول لصالح المرجع وحده، يصبح الدال عينه للواقعية: ينشأ أثر للواقع، يكون الأساس لهذا المحتمل غير المعترف به، والذي يشكل جماليات كل الأعمال المألوفة للحداثة.

ويختلف هذا المحتمل الجديد اختلافاً بيناً عن المحتمل القديم. ذلك لأنه لا يمثل احترام «قوانين الجنس» ولا حتى قناعها. ولكنه ينبثق عن قصد إتلاف الطبيعة الثلاثية للإشارة لكي يُصنع من العلامية اللقاء المحض بين شيء وتعبيره. ولقد نرى أن تفكيك الإشارة -الذي يبدو أنه الشغل الكبير للحداثة- حاضر بكل تأكيد في المشروع الواقعي، ولكنه حاضر، على نحو ما، بشكل إنكفائي. ذلك لأنه يحدث باسم الامتلاء المرجعي، بينما المقصود، على العكس من هذا، هو إفراغ الإشارة وإبعاد موضوعها إبعاداً لا نهاية له، وذلك إلى درجة الشك جذرياً، بالجماليات القرنية للتمثيل.

11- وهم أظهره بوضوح البرنامج الذي يسنده تيِّر إلى المؤرخ: «كن فقط حقيقياً، كن ما تكونه الأشياء في ذاتها، لا تكن شيئاً أكثر منها، كن كما هي، وعلى مقدارها». (استشهد به

C. Jullian: HisToriens Francais duxIX, siècle. Paris. HacheTle. P. LXIII).

كتابة الحدث

3 يستلزم وصف الحدث أن يكون الحدث مكتوباً. فكيف يمكن للحدث أن يكون مكتوباً؟ و«كتابة الحدث»، ماذا يمكن لهذا أن يعني؟

يبدو أن حدث مايو 1968 قد كان مكتوباً بثلاثة أشكال، وثلاث كتابات، ربما يشكل اجتماعها المتعدد الموضوعات أصالتها التاريخية.

1- الكلام

تزهر أي هزة اجتماعية تعليقات كتابية مباغتة (سواء كانت صحيفة أو كانت كتباً). وليس هذا ما نريد أن نتكلم عنه هنا. فلقد كان كلام مايو 1968 وجوهاً أصلية، يجب أن يشار إليها.

1- لقد التصق الكلام الإذاعي (كلام الإذاعات الموجودة على الأطراف) بالحدث الذي يقع أولاً بأول. وقد تم هذا بشكل لاهث، ومأساوي. ففرض بذلك فكرة أن معرفة الحوادث الجارية، لم تعد من

الآن فصاعداً شغل المطبوعات، ولكن شغل الكلام. فالتاريخ 'الحار'، العاكف على صنع نفسه، هو تاريخ سماعي[1]. وإذا كان ذلك كذلك، فإنه يعود ليصبح ما كانه في القرون الوسطى: إنه ليس فقط الأول في المعاني (أي سابقاً على اللمس والمشاهدة)، ولكنه المعنى الذي يؤسس المعرفة (كما كان الأمر بالنسبة إلى لوثر الذي أسس الإيمان المسيحي). ثم إن هذا ليس هو كل شئ. فالكلام الإخباري (كلام المراسلين الصحفيين) كان قد اختلط اختلاطاً وثيقاً بالحدث، وبكثافة حضوره نفسها (ويكفي أن يفكر المرء ببعض ليالي المتاريس)، إلى درجة أصبح فيها هو معنى الحدث المباشر، وأصبح، بالمشاركة فيه جوهرياً، طريقته في النفاذ إلى مفهوم آني. و إن هذا ليعني بمصطلحات الثقافة الغربية، حيث لا يمكن لأي شئ أن يُدرك إذا خلا من المعنى، أن الكلام كان هو الحدث نفسه. فالبعد الألفي بين الفعل و الخطاب، وبين الحدث والشهادة قد رق واستدق. ولقد ظهر بُعْدٌ جديد للتاريخ، يرتبط من ثم ارتباطاً مباشراً بخطابه، بينما كانت، على العكس من هذا، كل مهمة «علم» التاريخ تقوم على معرفة هذا البعد بغية التحكم فيه. ولم يكن الكلام الإذاعي ليخبر المساهمين عن عواقب أفعالهم فقط (والتي كانت تقع على بعد أمتار منهم)، ولكنه كان أيضاً يعدل اتجاه الحدث ويغيره، مستعيناً بضغط الزمن، وبصدى مباشر للفعل. وبقول فصل، كان الكلام الإذاعي يكتب الحدث: فلقد انصهرت الإشارة مع الإصغاء إليها، وقابلية الكتابة للانعكاس والقراءة التي كانت مطلباً لثورة الكتابة في أمكنة أخرى، والتي حاولت الحداثة أن تنجزها، ولقد غدا المذياع النقال، على نحو من الأنحاء، الزائدة الجسمانية، والعضو الجديد للخيال العلمي عند بعض المتظاهرين.

---

[1] – يجب التذكير بتلك الشوارع المملتئة بأناس لا يتحركون، ولا يرون شيئاً، ولا ينظرون إلى شيء. عيونهم في الأرض، ولكنها ملتصقة بالمذياع المرفوع إلى محاذاة الوجه، ممثلا بذلك تشريحا إنسانيا جديدا.

2- لقد كانت علاقات القوة بين مختلف المجموعات والأحزاب المساهمة في الأزمة علاقات كلامية بشكل جوهري. وبهذا المعنى، فقد كان الانتقال التكتيكي أو الجدلي للعلاقات طوال أيام شهر مايو يتم من خلال (اختلاط الصوت والدافع الذي يسم اللغة) النشرة الإخبارية، والمؤتمرات الصحفية، والتصريحات، والخطب، وبوساطتها. ولقد يعني هذا أنه لم تكن هناك لغة تستعمل تعبيراً عن الأزمة، بل كانت للأزمة لغتها أيضاً (وإننا لنقول هذا بالمعنى الذي تكلم فيه أندريه غلوكسمان عن لغة الحرب). ويمكن القول على هذا النحو، إن الكلام هو الذي فلح التاريخ، وجعله يعبر كما لو أنه شبكة من الآثار، وكتابة مُحْدثَة، ومُزَحْزِحَة (والذين ينظرون إلى الكلام بوصفه نشاطاً وهمياً، وضجيجاً، وعبثاً، ويعارضون ما بينه وبين الأفعال، فليس ذلك عندهم إلا من قبيل الأحكام المسبقة الغبراء). فالطبيعة «المتكلمة» للأزمة هنا، هي بالأحرى مرئية إلى درجة لم تمتلك معها أي أثر قاتل لا يعوض (الكلام في الواقع هو ما يمكن «أخذه ثانية». وإن نقيضه الدقيق الذي يحدده، لا يمكن أن يكون سوى الموت)[2].

3- لقد فاض الكلام الطلابي تماماً، وانساح في كل مكان، ذهاباً وانكتاباً في كل موضع. ولعل هذا ما يعطينا بعض الحق في تعريف الثورة الجامعية سطحياً _ ولكن ربما أيضاً جوهرياً _ بوصفها «ثورة كلامية» (كما نقول: ثورة الباستيل). ولقد ظهر بالنظر إلى الماضي، أن الطالب كان كائناً محروماً من الكلام. إنه محروم منه، ولكن ليس ممتنعاً عنه: يمتلك الطالب لغة تأتيه من أصل طبقي، ومن ممارسة ثقافية غامضة. ولذا، فإن اللغة ليست مجهولة بالنسبة إليه، وإنه لا يخاف منها (أو لم يعد يخاف منها). والقضية كانت في أخذ

[2] - لقد تكرر بإلحاح، من لدن كل الجهات، أنه مهما حصل، فإن ما يكون «بعد» لن يستطيع أن يكون كما تعبر عنه «قبل» من غير شك. وبصورة نافية، فإن الخشية (أو الأمل) من أن تصبح «بعد» هي «قبل» تحديداً: فالحدث بوصفه كلاماً، يستطيع أن يلغي نفسه.

السلطة، وفي الاستعمال الفاعل. وكذلك، فإن الكلام الطلابي، وبتناقض لا يتعدى الظاهر، في اللحظة التي كان يعلن فيها عن مطلبه باسم المضامين وحدها، كان يشتمل في الواقع على وجه عميق من وجوه اللعب. فلقد ذهب الطالب يعالج الكلام بوصفه نشاطاً، وعملاً حراً، وليس، على الرغم من المظاهر، بوصفه أداةً فقط. ولقد أخذ هذا النشاط أشكالاً مختلفة، ربما تتناسب مع مراحل الحركة الطلابية على امتداد الأزمة.

آ) إنه كلام وحشي يتأسس على «الإبداع». وإنه ليلتقي في النتيجة طبيعياً كل «نفائس» الشكل، والإيجاز البلاغي، ومباهج الصياغة، وباختصار، إنه يلتقي سعادة التعبير («المنع ممنوع»، إلى آخره). وإن هذا الكلام، القريب جداً من الكتابة (والذي أدهش الرأي العام بحدة)، قد أخذ منطقياً شكل الكلام المنقوش. وقد كان الجدار هو حجمه الطبيعي، الجدار الذي يعد مكاناً للكتابة الجماعية بشكل أساسي.

ب) إنه كلام «تبشيري»، مصمم بشكل أدواتي محض، ومخصص لنقل أنماط الثقافة السياسية إلى 'هناك' (إلى أبواب المعامل، وفوق الشواطئ، وإلى الشارع، إلى آخره).

ج)- إنه كلام «وظيفي»، ينقل مشروعات الإصلاح، ناسباً للجامعة وظيفة اجتماعية هنا، وسياسية هناك، واقتصادية هنالك. ولقد وجد بعض شعارات التقنوقراطية السابقة فتبناها، مثل: («تأقلم التعليم مع حاجات المجتمع»، «جماعية البحث العلمي»، أولوية «النتيجة»، نفوذ «تمازج الاختصاصات»، «الاستقلالية»، «المشاركة»، إلى آخره)[3].

---

[3] - إذا جمعنا هذه الشعارات المتناثرة في عدد من الحوافز، والتي تشبه قطع لعبة معقـــدة، فسنلاحظ أن الصورة النهائية التي يشكلها ليست شيئا آخر سوى الجامعة الأمريكية.

2- الرمز

لم تكن الرموز غائبة عن هذه الأزمة. ولقد لاحظنا ذلك. فلقد تم إنتاجها واستهلاكها بطاقة كبرى. ومما يعد حدثاً مدهشاً، هو المحافظة عليها برعاية عامة، وقسمة موزعة. فنمطية الاستبدال للأعلام الثلاثة (الأحمر / الأسود / ثلاثي الألوان، أي العلم الفرنسي) مع مالها من مشتركات اصطلاحية ملائمة (الأسود والأحمر ضد ثلاثي الألوان، الأحمر وثلاثي الألوان ضد الأسود) كانت «ناطقة». (فالأعلام مشرعة، وخفاقة، ومرفوعة، ويُبتهل إليها، إلى آخره)، وهذا ما فعله كل الناس أو كلهم تقريباً: توافق جميل، إن لم يكن على الرموز قائماً، فعلى النسق الرمزي نفسه على الأقل (الذي، وبما هو كذا، يجب أن يكون الهدف النهائي للثورة الغربية). ولقد كانت الحالة الرمزية هي نفسها بالنسبة إلى المتاريس: إنها بنفسها تشكل رمزاً من قبل أن يكون أول متراس قد بني. وباريس الثورية، هي نفسها مكان استثمار لشبكة كاملة من الرموز الأخرى. وبوصف المتاريس شعاراً كاملاً، فقد سمحت بإثارة رموز أخرى وفضحها. وقد كانت المُلكية مثلاً على هذا. فالسكن يعني، بالنسبة إلى الفرنسيين من الآن فصاعداً بناءً على ما بدا، هو الإقامة في السيارة أكثر من الإقامة في السكن. وثمة تجييش لرموز أخرى: النُّصُبُ (البورصة، الأوديون)، المظاهرة، الاحتلال، الثياب، واللغة كما هو معلوم وذلك بوجوهها الأكثر تنميطاً (أي بوجوهها الرمزية والطقوسية)[4]. ونرى أنه يجب إقامة هذا الجدول من الرموز. وليس ذلك لأننا يجب أن ننتظر قائمة معبرة (فهذا قليل الاحتمال على الرغم أو بسبب «العضوية» التي تنظم حرية الرموز)، ولكن لأن النظام الرمزي الذي يعمل الحدث بموجبه، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بدرجة اندماج هذا

---

(4) - من ذلك مثلاً: مفردة العمل الثوري («لجنة»، «مجلس»، «حوافز»، «نقطة نظـــام»، إلى آخره)، وطقس الاتصال (التخاطب بالضمير أنت، وبالاسم، إلى آخره).

الحدث بالمجتمع الذي يمثل تعبيره واهتزازه في الوقت نفسه: لا يعد الحقل الرمزي اجتماعاً (أو تنافراً) للرموز فقط. ذلك لأنه يتكون من لعب متجانس للقواعد، ومن لجوء متفق عليه عموماً لهذه إلى قواعد. إنه نوع من الموافقة الجماعية تقريباً[5] على خطاب رمزي واحد، يبدو أنه وَسَمَ بالمعارضة الممثلين والخصوم: فلقد أدى جميعهم على وجه التقريب اللعبة الرمزية نفسها.

3- العنف

إن العنف الذي نربطه بالعفوية وبالفعالية في الأسطوريات الحديثة حتى ليبدو كأنه أمر مسلم به، والعنف الذي يرمِّزه هنا واقعياً ثم كلامياً الشارعُ، أي مكان الكلام المنطلِق، والاتصال الحر، والحيز المضاد للمؤسسة، وللبرلمان، وللفكر، ويجعل منه معارضة يقف بها المباشر إزاء الحيل الممكنة لكل وساطة، إنَّ هذا العنف إنْ هو إلا كتابة: إنه (ونحن نعرف هذا الموضوع لدى ديريدا) الأثر في حركته الأكثر عمقاً. فالكتابة هي نفسها (إذا لم نعد نريد أن نخلصها إجبارياً مع الأسلوب أو مع الأدب) عنف. وهذا أيضاً هو العنف الذي يوجد في الكتابة ويفصلها عن الكلام. وهو الذي يكشف فيها عن قوة التدوين، ويزنها بأثر لا ينعكس. ولا تنقص كتابة العنف هذه شُرْعة (code) (فهي كتابة جماعية للغاية). وسواء كان قرارنا في الكشف تكتيكاً أم تحليلاً نفسياً، فإن العنف يستلزم لغة العنف، أي إشارات (عمليات، غريزة جنسية) متكررة، ومرتبة في صور (معقدة أو من الأفعال). وبكلمة واحدة، فإن العنف يستلزم نسقاً. ولنقتنص الفرصة لكي نعيد القول إن حضور (أو المسلَّمة) الشُرْعة، لا يجعل الحدث فكرياً (وذلك على عكس ما تعبر عنه دائماً الأسطوريات المضادة للفكر): فالمدرك

[5] - وسيكون الشيء الأكثر أهمية في هذا الجدول هو ملاحظة الطريقة التي أدت بها كل مجموعة أو لم تؤد اللعب الرمزي: رفض العلم (الأحمر أو الأسود)، ورفض المتاريس.

عقلاً ليس هو الفكري.

هذه هي للوهلة الأولى التوجهات التي يمكن أن يأخذها وصف الآثار التي يتكون الحدث منها. ومع ذلك، فإن هذا النوع من الوصف يوشك أن يكون سكونياً إذا علقناه منذ البداية بمسلمتين لهما بعد سجالي.

أما الأولى فتقضي بفصل دقيق، حسب تعبير ديريدا، بين متصورات الكلام والكتابة. فالكلام ليس هو ما يُتكلم به واقعياً، ولكنه ما يُستنسخ أيضاً (أو هو بالأحرى ما تنتقل به حروف لغته إلى حروف لغة أخرى) من التعبير الشفوي، والذي يمكن طبعه بكل تأكيد (أو تدوير قالبه). والكلام إذ يكون مرتبطاً بالجسد، وبالشخص، وبرغبة الاستحواذ، فإنه يكون عين الصوت لكل مطالبة ولكنه لا يكون صورة الثورة بالضرورة. وأما الكتابة فتكون «ما يُسِّر تماماً للإبداع»، وللقطيعة المدوخة مع النسق الرمزي القديم، وللتغير في جانب كلي من جوانب اللغة. وإن هذا ليعني، من جهة أولى، أن الكتابة (بالمعنى الذي نتواضع عليه هنا، والذي لا علاقة له بالأسلوب الجميل أو حتى بالأسلوب الأدبي) ليست صنيعاً بورجوازياً على الإطلاق (فما قامت هذه الطبقة بإنشائه، هو بالأحرى الكلام المطبوع)، ومن جهة أخرى، فإن الحدث الحالي لا يستطيع إلا أن يعطي بعض المقاطع الهامشية للكتابة، والتي رأينا أنها ليست مطبوعة بالضرورة. وسنضع موضع الشك كل حرمان من الكتابة، وكل أولوية نسقية للكلام. ذلك لأن الكلام والكتابة، ومهما كانت الحجة الثورية، يميلان إلى المحافظة على النسق الرمزي القديم، ويرفضان ربط ثورته بثورة المجتمع.

وأما المسلمة الثانية فتقضي أن لا ينتظر المرء من الوصف الكتابي «حلاً للخطوط والرموز». وأما النظر إلى الحدث من زاوية حظوظ التغير الرمزي الذي يستلزمه، فإن هذا يعني أولاً قطيعة

الذات، بمقدار ما يمكن ذلك (ليس هذا سهلاً، وإنه ليتطلب عملاً دؤوباً، قد ابتدأ هنا وهناك، منذ بعض السنوات)، مع نسق المعنى الذي يجب أن يزلزله إذا أراد الحدث لنفسه أن يكون ثورياً. ولذا كان المصب النقدي للنسق القديم هو «التأويل»، أي العملية التي ننسب بواسطتها إلى عمل، غامض في ظاهره أو متناقض، بنية موحدة، ومعنى عميقاً، وتفسيراً «حقيقياً». ويجب إذاً تبديل التأويل شيئاً فشيئاً بخطاب جديد، يتخذ غاية له ليس الكشف عن بنية وحيدة و«حقيقية»، ولكن إنشاء لعب لبنى متعددة. وإذا كان هذا الإنشاء هو نفسه مكتوباً، فإن هذا يعني أنه منفك عن حقيقة الكلام. ويمكن القول بشكل أكثر تحديداً، إن العلاقات هي التي تربط بين هذه البنى المتلازمة، والخاضعة لقواعد لا تزال مجهولة، والتي يجب أن تكون موضوعاً لنظرية جديدة.

5

هاوي الإشارات

الانبهار

1 لقد جاء مشرح البرلينة آنسامبل إلى فرنسا في عام 1954 للمرة الأولى. والذين رأوه آنذاك، كشف لهم عن نسق جديد، يلغي بقساوة كل مسرحنا. ولم يكن في هذه الجدة شيء يستفز، كما إنها لم تستعر الطرق المعتادة في مسرح الطليعة. لقد كانت ما يمكن أن نسميه ثورة بارعة.

حدثت هذه الثورة لأن المؤلف المسرحي (وهو هنا بريخت نفسه) كان يرى أن ثمة قيماً تتناغم تماماً، على حين أن مسرحنا قد نفر دائماً من الجمع بينها. فمسرح بريخت، كما هو معلوم، هو مسرح مُفَكَّرٌ، وممارسة منشأة انطلاقاً من نظرية واضحة، هي في الوقت نفسه مادية ودلالية. وما دمنا قد أملنا بوجود مسرح سياسي مستنير تؤسسه الماركسية، وفن يراقب إشاراته بدقة، فكيف لا ننبهر بالعمل الذي قدمه فريق برلينه المسرحي؟ وثمة ما هو أكثر، إذ توجد مفارقة جديدة. فهذا العمل السياسي لا يرفض الجمال. فالزراق الأقل، والمادة الأكثر خفاء، وإبزيم الحزام، والسَّمَل الرمادي، يشكلون في كل

مناسبة من المناسبات لوحة لا تستنسخ الرسم مطلقاً، ومع ذلك ما كانت لتصبح ممكنة من غير ذوق رفيع جداً. وإن هذا المسرح الذي أراد لنفسه أن يكون ملتزماً، ما كان ليخشى أن يكون مميزاً (وهذه كلمة يجب تحريرها من تفاهتها العادية لكي تُعطى معنى قريباً من «المسافة» البريختية). ومجموع هاتان القيمتان هو ما يمكن أن نعده ظاهرة غير معروفة في الغرب (وربما تعلمها بريخت من الشرق تحديداً): مسرح من غير هيستيريا.

وثمة معرفة أخيرة في النهاية: إن هذا المسرح الذكي، والسياسي، والمطبوع بطابع عظمة متقشفة، قد كان أيضاً مسرحاً ممتعاً، وذلك بالتطابق مع مبدأ بريخت على كل حال. فنحن لا نجد فيه مطلقاً خطاباً مسهباً، ولا وعظاً، ولا حتى مانوية تثقيفية تجعل التعارض قائماً على وجه العموم، في كل فن سياسي بين الطبقة العاملة الجيدة والطبقة البرجوازية السيئة. غير أننا نجد دائماً حجة غير منتظرة، ونقداً اجتماعياً ينتج خارج القوالب الجاهزة المملة، ويحرك الطاقة الأكثر خفاء للذة واللطافة. إنه مسرح ثوري، ودال، ومبهج. فمن يستطيع أن يقول أفضل من هذا؟

لا يتضمن هذا الربط المدهش أي شيء سحري مع ذلك. ولكن ما كان يمكنه أن يكون من غير معطى مادي ينقص -ولا يزال ينقص- في مسرحنا. فلقد شاع عندنا، خلال فترة زمنية طويلة اعتقاد مريح بأننا نستطيع أن نصنع مسرحاً رائعاً من غير مال. وهذا اعتقاد ورثناه من تقاليد روحانية مثلها كوبر خير تمثيل: فقد أصبح الفقر في الوسائل قيمة عليا، وحول الممثلين إلى جوقة محتفلين بالقداس. بينما نجد أن المسرح البريختي مسرح مكلف، سواء كان ذلك في العناية الخارقة بالإخراج، أم كان ذلك في إعداد الملابس -التي تكلف معالجتها المتعلقة أكثر بما لا يقاس مما يكلفه الترف العالي لمشاهد

عرض كبير- أم كان ذلك في عدد مرات التدريب، أم في الأمن المهني للكوميديين، والذي هو ضروري لفنهم. ولذا فإن هذا المسرح الذي يعد شعبياً ورفيعاً في الوقت ذاته، غير ممكن بالنسبة إلى اقتصاد خاص، حيث لا يمكنه أن يكون مدعوماً لا من قبل الجمهور البرجوازي الذي يصنع المال، ولا من قبل جمهور البرجوازية الصغيرة التي تصنع العدد. فخلف نجاح مسرح البرلينه، وخلف الكمال في عمله، وهذا أمر يمكن لكل الناس أن يتحققوا منه، كان يجب أن نرى، إذن، اقتصاداً كاملاً، وسياسة كاملة.

لا أدري إلى ما انتهى إليه مسرح البرلينه منذ موت بريخت، ولكني أعلم أن مسرح البرلينه لعام 1954 قد علمني أشياء كثيرة - وأشياء أخرى بعيداً عن المسرح.

هدية جد جميلة

2 قدّم جاكبسون للأدب هدية جد جميلة: لقد أعطاه اللسانيات. غير أن الأدب، بكل تأكيد، لم ينتظر اللسانيات لكي يعلم بأنه لغة. فالكل يشهد على ذلك، منذ البلاغة الكلاسيكية وانتهاء بفاليري. ولكن ما إن اكتشف علم اللغة نفسه (وقد كان ذلك، بادئ ذي بدء، باسم اللسانيات التاريخية والمقارنة بين اللغات)، حتى أهمل بشكل غريب مؤثرات المعنى، ووقع هو أيضاً تأسّياً بالعصر الوضعي (القرن التاسع عشر) في محظور الميادين المحفوظة. فنحن نجد، من جهة، العلم، والعقل، والواقعة، كما نجد، من جهة أخرى، الفن، والحساسية، والانطباع. ولقد أدخل جاكبسون نفسه منذ صباه لإصلاح هذا الوضع. والسبب لأن هذا اللساني كان قد قرر أن يبقى دائماً هاوياً كبيراً للشعر، والرسم، والسينما. وما كان هذا هكذا، إلا لأنه في قلب بحثه العلمي لم يكبت لذته بوصفه رجلاً مثقفاً. ثم إنه أحس أن الحدث الحقيقي لعلم اللغة في الحداثة ليس الحدث، ولكنه العلاقة. وبالفعل، فإنه توجد في الأصل اللساني المعمم، بادرة قادرة لفتح التصنيفات، والفئات المغلقة، والنظم: لقد أضاعت هذه الكلمات

معه عفنها الانفصالي، والجزائي، والعنصري. كما أنه لم يعد ثمة وجود للملاك (في الأدب، وفي اللسانيات)، وطُردَ كلاب الحراسة إلى أمكنتهم المسورة.

لقد استثمر جاكبسون الأدب من خلال أشكال ثلاثة: لقد أنشأ أولاً في داخل اللسانيات قسماً خاصاً هو الشعرية. وإنه لم يحدد (وفي هذا يكمن جديد عمله ومساهمته التاريخية) هذا القسم انطلاقاً من الأدب (كما لو أن الشعرية على الدوام «بالشعرية» أو بالشعر)، ولكن انطلاقاً من تحليل وظائف اللغة: فكل تعبير يركز على شكل الرسالة يعد شعرياً. وهكذا، فقد استطاع، انطلاقاً من موقف لساني، أن يجمع الأشكال الحية (والمتحررة في معظم الأحيان) للأدب: الحق في غموض المعاني، نسق الاستبدالات، شُرْعة الصور (الاستعارة والكناية).

ولقد فاق بعد ذلك سوسير في قوة إلحاحه على العنصر السيميائي، وعلى علم معجم للإشارات (وليس على علم عام فقط). ولكننا نجد هنا أيضاً أن موقفه موقف طلائعي مضاعف: فهو من جهة أولى، يحتفظ للغة في هذا العلم بمكان عليّ (يعلم جاكبسون أن اللغة موجودة في كل مكان، وليس فقط في الجانب)، وهو يضيف مباشرة إلى علم الإشارة ميادين الفن والأدب، مقرراً بذلك أن علم الإشارة هو علم المعنى - وليس فقط هو علم الاتصال (وبهذا، فإنه يرفع عن اللسانيات كل خطر يتجه بها نحو التيقنوقراطية أو نحو استعمالها).

وأخيراً، فإن لسانياته نفسها قد هيأت بشكل رائع ما يمكن أن نفكر فيه بالنسبة إلى النص: بمعنى أن معنى الإشارة ليس سوى ترجمة لإشارة أخرى في الواقع. وهذا ما يجعل المعنى يتحدد ليس بوصفه المدلول الأخير، ولكن بوصفه مستوى آخر من مستويات الدال.

ولقد يعني هذا أيضاً أن اللغة الشائعة تحتوي على عدد مهم من العبارات الواصفة لسانياً، والتي يثبت ضرورة أن يفكر الإنسان بلغته في اللحظة التي يتكلم فيها. وهذا نشاط رئيس، لا يكف الأدب عن حمله إلى أعلى درجاته من التوهج.

إن أسلوب تفكيره نفسه، ذلك الأسلوب اللامع، والمعطاء، والساخر، والمتفتح، والكوني، والمتحرك والذي يمكن أن نقول عنه إنه شيطاني الذكاء، قد أعد جاكبسون لهذه الوظيفة التاريخية للانفتاح، ولإلغاء هذه الخاصية الإنضباطية. ومن غير شك، ثمة أسلوب آخر ممكن. وإنه ليتأسس في الوقت نفسه على ثقافة تاريخية أكثر وعلى مفهوم فلسفي أعمق للمتكلم: إني أفكر هنا بعمل بنفينيست الذي لا يُنسى (والذي نُسي إلى حد ما كما يبدو)، والذي يجب أن لا نفصله مطلقاً (وسيكون جاكبسون موافقاً) عن تقدير الدور الحاسم للسانيات في ولادة هذا الشيء الآخر الذي ينشط عصرنا.

يمثل جاكبسون بالنسبة إلينا، من خلال كل الاقتراحات الجديدة التي نسج منها عمله الخمسيني، عاملاً تاريخياً رمى بذكاء إلى حوزة الماضي، وبشكل نهائي، أشياء بالغة التقدير كنا نتمسك بها: «لقد حول الأحكام المسبقة إلى مفارقة تاريخية. فكل عمله يذكرنا بأن كل واحد منا، قد فهم قطعياً بأن اللساني الأصم إزاء الوظيفة الشعرية، ليعد مثل المختص بالأدب الذي لا يبالي بالقضايا ويجهل المناهج اللسانية. فكلاهما يشكل غلطاً تاريخياً واضحاً».

لماذا أحب إميل بنفينيست (1)

3 يزعج البروز الحالي لقضايا اللغة بعض الناس. فهم يرون فيه دُرْجة مبالغاً فيها. ويجب مع ذلك على هؤلاء أن ينتصروا لحزبهم. ونحن على وجه الاحتمال لم نقم إلا ببدء الكلام عن اللغة. فلقد دخلت اللسانيات فجرها التاريخي مصحوبة بعلوم تميل إلى الارتباط بها. ذلك لأننا وصفنا اللغة كما لو أننا كنا نقوم باكتشاف الفضاء. ولعل عصرنا سيكون موسوماً بهذين الاكتشافين.

يلبي إذن أي كتاب من كتب اللسانيات العامة حاجة قصوى من حاجات الثقافة، كما يلبي ضرورة من ضرورات المعرفة التي تشكلها كل العلوم التي يمتزج موضوعها من قريب أو من بعيد باللغة. ولما كان الحال كذلك، فقد كان من الصعب عرض اللسانيات، ذلك لنها منقسمة بين تخصص ضروري ومشروع أنتربولوجي آخذ بالانفجار جهاراً نهاراً. وكذلك، فإن كتب اللسانيات العامة قليلة، على الأقل

بالفرنسية. فلدينا كتاب «العناصر» لمارتينه، وكتاب «دراسات» لجاكبسون. وسيترجم قريباً كتاب «المقدمة» لهيلمسليف. ثم لدينا اليوم عمل بنفينيست.

إنه مجموعة من المقالات (وحدات عادية من وحدات البحث الإنساني، بعضها قد غدا مشهوراً. فيما يخص قسرية الإشارة، ووظيفة اللغة في الاكتشاف الفرويدي، ومستويات التحليل اللساني). أما النصوص الأولى، فتتركز على وصف اللسانيات الحالية، وإننا لنوصي هنا بمقال بنفينيست الرائع المخصص عن سوسير. فهو في الواقع، لم يكتب بعد مذكراته عن المجهودات الهندو أوربية شيئاً. والسبب، كما كان يظن، لعدم قدرته على إتمام هذا الانقلاب الكلي في لسانيات الماضي، والتي كان يحتاج إليها لكي يقيم لسانياته الخاصة، والتي كان للصمت فيها عظمة صمت الكاتب ومداه. وأما المقالات التي تتبع، فإنها تحتل النقاط الأساسية للفضاء اللساني الممثل في: الاتصال، أو الإشارة المتفصلة، والتي تقوم بالنسبة إلى الفكر بين لغة الحيوان ولغة الحلم. ثم هناك البنية (لقد استدعيت النص الرئيس الخاص بمستويات التحليل اللساني. وبالإضافة إلى هذا، يجب الإشارة إلى النص، الساحر بوضوحه، حيث يقيم بنفينيست النسق التحت منطقي لحروف اللاتينية. فنحن لا نشرح هذا إلا عندما نقوم بالترجمات إلى اللاتينية: توضح البنية كل شيء). وهناك المعنى (لأن بنفينيست يسائل اللغة دائماً من منظور المعنى). وأخيراً، هناك الشخص. وهو يشكل في رأيي جزءاً حاسماً من العمل، حيث يحلل بنفينيست جوهرياً تنظيم الضمائر والأزمنة. وينتهي الكتاب بتقديم بعض الدراسات الخاصة بالمفردات.

ويشكل كل هذا النتائج النهائية للمعرفة المثالية، ويجيب بوضوح وقوة على أسئلة كل أولئك الذين يستطيعون طرحها ويهتمون باللغة.

ولكن ليس هذا هو كل شيء. فهذا الكتاب لا يكفي طلباً حالياً للثقافة، ذلك لأنه يتجاوزها، ويصوغها، ويوجهها. وباختصار، فإنه لا يعد فقط كتاباً ضرورياً، إنه كتاب مهم، ومفاجئ: إنه كتاب جميل جداً.

وعندما يجد العلم الذي اختصصنا به نفسه، قد تجاوز فضول الهواة من كل نوع، فإنه لمن المغري أن يدافع المرء بغيرة عن الاختصاص. ويقوم الأمر عند بنفينيست على العكس من هذا. فلقد مكنته شجاعته من وضع اللسانيات بشكل إرادي في منطلق حركة واسعة جداً، كما مكنته أن يتنبأ مسبقاً بالتطور المستقبلي لعلم فعلي للثقافة، وذلك على اعتبار أن الثقافة هي لغة بشكل جوهري. ولم يتردد في تسجيل موضوعية جديدة، تفرضها على العالم الطبيعة الرمزية للظواهر الثقافية. وبعيداً عن ترك اللغة في عتبة المجتمع كما لو أنها لم تكن سوى أداة فقط، فإنه يؤكد بأمل أن «المجتمع هو الذي يبدأ في التعرف على نفسه بوصفه لغة». وما دام هذا هكذا، فإنه من المهم بالنسبة إلى مجموعة من الأبحاث والثورات أن يعي لساني دقيق مثل بنفينيست سلطات علمه، وكذلك أن يرى فيه من خلال رفضه حتى إدعاء الملكية، مظهراً جديراً من مظاهر العلوم الإنسانية.

وتتضاعف هذه الشجاعة برؤية عميقة. فبنفينيست -وهنا يكمن نجاحه- يدرك اللغة على هذا المستوى الحاسم جداً. فهو من غير أن يتوقف عن أن يكون لغة، يجمع كل ما اعتدنا أن نعده خارجاً عنها أو داخلاً فيها. ولكي ندل على هذا، سنأخذ ثلاث مساهمات أهميتها بالغة: أما الأولى، فتخص الصوت المتوسط للأفعال الهندو - أوربية. وأما الثانية، فتخص بنية الضمائر الشخصية، وأما الثالثة، فتخص نسق الأزمنة في اللغة الفرنسية. ونلاحظ أن المساهمات الثلاث تعالج بشكل متنوع مفهوماً رئيساً في التحليل النفسي: إنه مفهوم الشخص. ولقد رأينا أن بنفينيست يجذر بتفوق هذا المفهوم

بوصف لساني محض. وبشكل عام، فإن وضع الذات (المعنى الفلسفي للمصطلح) في مركز الفئات الكبرى للغة وإظهار أنها، من خلال وقائع متنوعة لا تستطيع أبداً أن تتميز من «تعبير خطابي» مختلف عن تعبير الواقع، فإن بنفينيست يؤسس لسانياً، أي علمياً، هوية الذات واللغة. وهذا موقع يقع في قلب دراسات حالية كثيرة تهم الفلسفة كما تهم الأدب. وربما يشير مثل هذا التحليل إلى المخرج القديم للتناقض ذي الحل السيء: إنه تناقض الذاتية والموضوعية، وتناقض الفرد والمجتمع، وتناقض العلم والخطاب.

ولكتب المعرفة والبحث أساليبها أيضاً. وإن الأسلوب ليشكل طبقة عظمى، فثمة جمال، وتجربة للعقل تعطي لعمل بعض العلماء هذا النوع من الوضوح الذي لا ينضب، والذي تُصنع منه الأعمال الأدبية العظيمة.

إن كل شيء واضح في كتاب بنفينيست. ويمكن لكل شيء أن يُعرف فيه بأنه حقيقي بشكل مباشر. ومع ذلك، فإن كل شيء فيه قد ابتدأ لتوه.

لماذا أحب بنفينيست (2)

4 إن مكانة بنفينيست بين عظام اللسانيين الذين وسموا بتأثيرهم كل العمل العقلي في عصرنا لتعد مكانة أصيلة. وإنها كذلك إلى درجة تبدو لي معها أنها أقل من المستوى المطلوب. فعمله لا يزال إلى اليوم مفارقاً مرتين: إنه مفارق إزاء التقاليد، ومفارق إزاء ما أسميه الطليعة السهلة، أي تلك التي تكرر بدل أن تبحث.

ما الذي يقوله لنا؟ إنه يقول هذا أولاً: لا تتميز اللغة من المنحى الاجتماعي. وإن هذه اللسانيات المحضة، والتي تنتمي مواضيع الدرس فيها ظاهرياً إلى الجهاز اللساني العام، والمتعالي، لا تتوقف عن تناول اللغة في إطار ما يمكن أن نسميه تلازمات اللغة (concomiTance): العمل، والثقافة، والمؤسسات، أي باختصار كل ما يصنع واقع الإنسان. وأما ألفاظ المؤسسات الهندو أوربية، والدراسات حول اسم العامل، وحول تطور الأمثال، فإنما هي نصوص تشوه النظام اللساني، وتنجز

حركة مدمرة ينهدم بها التقطيع العلمي، ويظهر علم جديد من غير اسم. وهذه اللحظة هي تلك التي تكف فيها اللسانيات عن الاضطلاع بزعامة مسرحية لتصبح فعلاً «علم اجتماع» كوني: فهي علم المجتمع الذي يتكلم، وهو مجتمع بالتحديد لأنه يتكلم. ويعد عمل بنفينيست على هذا المستوى عملاً نقدياً دائماً. وهو إذ يوصف بكونه هادياً إلى الرشد، فإنه يجتهد من غير كلل لقلب الأحكام العلمية المسبقة ولإضاءة العمق الاجتماعي للغة بنور محرق (فرجل العلم هذا رجل دقيق). ويأخذ بنفينيست هذه السلطة من الوضع العدل - ولكن هذا يعد اليوم أمراً نادراً، وغير مقدر- ومن عمله: إنه لساني للغات وليس فقط لسانياً للسان. ولقد أعطى بنفينيست في الطرف الآخر من السلسلة (ولكن الفجوة لا تدهش إلا العقول الخفيفة، تلك التي تستمر بهدوء في إقامة تعارض بين التاريخ والبنية) جسداً علمياً لمفهوم كان قد أخذ أهمية عظمى في عمل الطليعة. إنه مفهوم التعبير. فالتعبير ليس هو العبارة (بالتأكيد)، وهو أيضاً ليس (وهذا اقتراح أكثر دقة وثورية) الحضور البسيط للذاتية في الخطاب. إنه بالأحرى الفعل المتجدد الذي يستملك المتكلم اللغة بوساطته (يستملكها، كما يقول بنفينيست بالتحديد). فالذات ليست سابقة على اللغة. وإنها لا تصبح ذاتاً إلا بمقدار ما تتكلم. وفي النتيجة لا توجد «ذوات» (ومع ذلك، لا توجد «ذاتية»)، ولا يوجد سوى متكلمين. بل أكثر من ذلك، لا يوجد سوى متخاطبين -وهذا تذكير بنفينيست الدائم-.

لقد وسع بنفينيست من وجهة النظر هذه مفهوم «عامل التحويل - shifTer». وهو مفهوم كان جاكبسون قدمه ببراعة. فأسس بهذا لسانيات جديدة، لا توجد في أي مكان آخر سوى عنده (وإنها لا توجد عند تشومسكي على وجه الخصوص): إنها لسانيات التخاطب. فاللغة، بل العالم كله يتمفصل على هذا الشكل: أنا / أنت. وإننا لنفهم

منذئذ لماذا كان بنفينيست يلح، على طول عمله، على الضمائر التي يقال عنها ضمائر شخصية. كما نفهم لماذا كان يلح على الزمانية، وعلى الاستهياء، وعلى التأليف (وهو فعل مفضل لاستملاك الألفاظ). وإننا لنفهم أيضاً لماذا أقام بنفينيست، منذ وقت مبكر، جسراً بين اللسانيات والتحليل النفسي. وإضافة إلى ذلك، فإننا نفهم من غير جهد لماذا استطاع هذا المختص بالفارسية القديمة أن يستوعب -أو على الأقل أن يمتنع جهاراً عن كبت- البحوث الجديدة للسيميولوجيا (MeTZ-Schefer)، وكذلك عمل الطليعة حول اللغة. وتكمن الفائدة المباشرة لكتاب بنفينيست ها هنا: إنه كتاب التعبير.

إن المواهب العقلية للعالم (ليس ما هو معطى له، ولكن ما يعطيه لنا) تعتمد، وأنا متأكد من ذلك، على قوة ليست هي قوة المعرفة والدقة فقط، ولكن أيضاً على قوة الكتابة أو التعبير، هذا لكي نستعيد كلمة نعرف الآن مفهومها الجذري. فاللغة التي يستملكها بنفينيست (لأن هذا هو تعريف التعبير عنده) ليست هي تماماً لغة العلماء العاديين. وإن هذا الانزياح الخفيف ليكفي لكي يكوّن كتابة. فالكتابة عند بنفينيست صعبة جداً على الوصف لأنها حيادية تقريباً. ولكن ثمة كلمة في بعض الأحيان، لفرط ما كانت صواباً، كما يمكن أن يقال، إذ الصواب يتراكم فيها كما يبدو، تضيء، وتخلب كما لو أنها فتنة. وإنها لتكون كذلك لأن ثمة نحواً يحملها. وإن قياسه، وإحكامه، وصوابه (وكل مواصفات نجار شجر الإبنوس) لتشهد على اللذة لتي نالها هذا العالم في تشكيل جملته. وهكذا، فإن الكتابة عند بنفينيست تقدم هذا الخليط الدقيق من الإنفاق والتحفظ الذي يؤسس النص، أو الذي يؤسس الموسيقى على نحو أفضل. فبنفينيست يكتب بصمت (أليست الموسيقى هي فن الصمت الذكي؟)، وذلك كما يعزف الموسيقيون العظام: يوجد ريشتر في بنفينيست.

وبما أننا عملنا معه، ومع نصوصه (التي لم تكن قط مجرد مقالات)، فإننا نعرف على الدوام كرم رجل يبدو أنه يسمع القارئ، ويعيره من ذكائه، حتى ولو كان ذلك في المواضيع الأكثر خصوصية، والأكثر بعداً عن الاحتمال. وإننا لنقرأ لسانيين آخرين (يجب هذا)، ولكننا نحب بنفينيست.

الغريبة

5 إن السيميولوجيا وإن كانت حديثة إلا أن لها تاريخاً. وهي لما كانت مشتقة من صيغة جليلة من صيغ سوسير («يمكننا أن نتصور علماً يدرس حياة الإشارات في قلب الحياة الاجتماعية»)، فإنها لم تتوقف عن اختبار نفسها، وعن الانقسام، وعن تغيير موقعها، وعن الدخول في هذا الكرنفال الكبير للغات، والذي قامت جوليا كريستيفا بوصفه. ويتجلى دورها التاريخي حالياً في كونها تمثل المتطفل، والثالث، وفي كونها تزعج أزواجها المثاليين، فتتعب عقولنا، بينما هم فيشكلون، على ما يبدو، التاريخ والثورة، والبنيوية ورد الفعل، والحتمية والعلم، والتقدمية ونقد المضامين. ومن هذه «البلبلة الزوجية»، لأن الزواج قائم، فإن عمل جوليا كريستيفا يمثل اليوم النسق النهائي: إنه ينشط اندفاعها ويعطيها نظريتها.

ولما كانت السيميولوجيا تدين إليها بالكثير (ومنذ البداية)، فإني أتقدم لكي أمتحن لمرة إضافية قوة هذا العمل في مجموعه.

فالقوة تعني هنا تغيير الموقع. وإن جوليا كريستيفا لتغير موقع الأشياء. فهي تهدم دائماً الحكم المسبق الأخير، ذلك الحكم الذي كنا نعتقد أن بإمكانه أن يطمئن وأن يزدهي. الا وإن ما تغير موقعه هو ما قد سبق أن قيل، أي عبارة المدلول، وهذا يعني أنها تغير التفاهة. وأما ما تهدمه فهو السلطة، سلطة العلم الذي يناجي العلم فيه نفسه، وسلطة النَّسَب. هذا وإن عملها كله ليعد جديداً، ومضبوطاً، وإنه لم يكن كذلك لنزعة طهرية في العلم، ولكن لأنه يأخذ كل المكان في الموقع الذي يحتله. فهو يملأه بالضبط، مرغماً أياً كان على الانعزال حتى ينكشف في موقع المقاومة أو المراقبة (وهذا ما نسميه الإرهاب بانزعاج بالغ).

ولأنني أتكلم عن مكان من أمكنة البحث، فإنني سأقول إن عمل جوليا كريستيفا يمثل بالنسبة إليّ هذا التحذير: إننا نمضي دائماً ببطئ، وإننا نضيع وقتاً «بالاعتقاد»، أي بتكرار أنفسنا ومراعاة ذواتنا، في حين أنه يكفي في معظم الأحيان إضافة قليلة من الحرية في التفكير الجديد لكي نربح سنوات من العمل. غير أن هذه الإضافة إنما تكون إضافة نظرية عند جوليا كريستيفا. فما هي النظرية؟ إنها ليست تجريداً، ولا تعميماً، ولا تفكراً، إنها تفكير. وإنها، على نحو من الأنحاء، انعطاف اللغة الكبير على نفسها (ولهذا فإنه في مجتمع محروم من الممارسة الاشتراكية، ومحكوم عليه بالثرثرة، فإن الخطاب النظري يعد ضرورياً بشكل مؤقت). وبهذا المعنى، فإن جوليا كريستيفا تستلهم النظرية من السيميولوجيا: «إن أي سيميولوجيا لا تستطيع أن تنمو إلا بوصفها نقداً للسيميولوجيا». ويجب أن لا يُفهم مثل هذا القول كما لو أنه نذر تقي أو منافق («لننقد السيميولوجيين الذين سبقونا»)، ولكن يجب أن يفهم بأن -وهذا من خطابها نفسه وليس على مستوى بعض الاشتراطات- عمل العلم السيميولوجي منسوج من

عودة مهدّمة، ومن مشاركات في الوجود متضادة، ومن تشويهات منتجة.

لا يستطيع علم اللغات أن يكون مُبَجَّلاً، وإيجابياً (وبصورة أقل، لا يستطيع أن يكون وضعياً)، ولا مبالياً، وذلك كما يقول نيتشه. فهذا العلم (لأنه لغة اللغة) حواري هو نفسه -وهذا مفهوم أظهرته جوليا كريستيفا انطلاقاً من باختين، وجعلتنا نكتشفه. والفعل الأول لهذا الحوار قد كان في الوقت نفسه بالنسبة إلى السيميولوجيا مدعاة للتفكير ذاتياً وعلى سبيل التناقض بأنه علم وبأنه كتابة- وهذا، كما أعتقد، ما لم يحظ به أي علم قد، ما عدا العلم المادي ربما لسابقي سقراط، والذي ربما كان يسمح بالخروج من المأزق المتمثل في: علم برجوازي (مُتكلِّم) / علم بلوريتاري (مكتوب، أو ملتمس على الأقل).

إن قيمة خطاب كريستيفا تكمن في أن هذا الخطاب متناسب مع النظرية التي يفصح عنها (وهذا التناسب هو النظرية نفسها): إن العلم في ذاته كتابة، وإن الإشارة حوارية، وأما الأساس فهدم. وإذا بدا هذا الخطاب صعباً بالنسبة إلى بعضهم، فذلك لأنه مكتوب على وجه التحديد. فماذا يعني هذا؟ أولاً، إنه يؤكد ويمارس في الوقت نفسه الصياغة وانزياحها، وكأن الرياضيات قد أصبحت في النتيجة متساوقة مع عمل الحلم (ومن هنا نشأت صيحات كثيرة). ثانياً، إنه يتحمل باسم النظرية الانزياح المصطلحي للتعريفات المسماة التعريفات العلمية. وعليه أخيراً أن يقيم نموذجاً جديداً لنقل المعرفة (فالمعرفة ليست هي التي تثير مشكلة، ولكن الذي يثيرها هو النقل): تمتلك الكتابة عند كريستيفا استطراداً، و«تطوراً» (نريد أن نعطي لهذه الكلمة معنى «دورياً» أكثر من إعطائها معنى بلاغياً)، كما تمتلك صياغة، وإدهاشاً (أثراً لرعشة وتدوين)، وإنتاشاً في الوقت نفسه. وإنها لتمثل خطاباً يعمل أقل لأنه يقدم فكرة من كونه يعمل لأنه

ينتجها، ويخصصها مباشرة، ومن غير وساطة الكتابة. وهذا يعني أن جوليا كريستيفا هي الوحيدة القادرة على صنع علامية الدلالة. فخطابها ليس تعليماً إعدادياً، ولا يراعي إمكانات التعليم. ولكن هذا يعني، على العكس من ذلك، أن هذا الخطاب يحولنا، وينقلنا عن موضعنا، ويعطينا كلمات، ومعاني وجملاً تسمح لنا بالعمل، وتطلق فينا الحركة الخلاقة نفسها: الاستبدال.

وفي النتيجة، فإن ما تقوم جوليا كريستيفا بإظهاره، إنما هو نقد للإيصال (وإني لأعتقد أنه النقد الأول بعد نقد التحليل النفسي). فلقد بينت أن الإيصال يعد كالحلوى بالقشطة بالنسبة إلى العلوم الوضعية (مثل اللسانيات)، وبالنسبة إلى الفلسفات، وإلى سياسات الحوار، وإلى المشاركة والتبادل. ذلك لأن الإيصال بضاعة. ألا نتذكر دائماً بأن كتاباً «مضيئاً» يباع أفضل من مزاج إيصالي يتخذ مكانه بسهولة؟ إنه إذن عمل سياسي، وهذا هو نفسه ما تقوم به جوليا كريستيفا. فهي تسعى نظرياً لاختزال الإيصال إلى مستوى السلعة في العلاقة الإنسانية. كما تسعى إلى دمجه بوصفه مستوى متموجاً في إنشاء المعنى، وفي النص، وبوصفه آلة خارج المعنى، وتأكيداً منتصراً للإنفاق على التبادل، وللمعايير على المحاسبة.

هل يصنع كل هذا طريقها؟ يتعلق هذا بالجهل الفرنسي: إنه يهدر اليوم ببطئ، ويصعد دائراً حولنا. لماذا؟ بلا ريب، من أجل أسباب سياسية. ولكن هذه الأسباب تبدو أنها تؤثر بشكل غريب في أولئك الذين وجب عليهم مقاومتها مقاومة مثلى: ثمة نزعة قومية صغيرة لدى النخبة المثقفة الفرنسية. وإن النزعة لا تقوم طبعاً على الجنسية (ألم يكن يونيسكو، بعد كل شيء، ممثلاً لنقاء البرجوازية الفرنسية وكمالها؟)، ولكنها تقوم على الرفض العنيد للغة الأخرى. واللغة الأخرى هي تلك اللغة التي تتكلم بها عن مكان غير مأهول سياسياً

وإيديولوجياً: مكان الفجوة، والحافة، والوشاح، والعرج: إنه مكان خيَّال لأنه يعبر، ويمتطي، ويجعل النظرة شاملة، ويهاجم. إنها اللغة التي ندين لها بمعرفة جديدة. فقد جاءت من الشرق، ومن الشرق الأقصى. وإن هذه الأدوات الجديدة في التحليل وفي الالتزام المتمثلة في القلب المكاني، والحوارية، والنص، والإنتاجية، والتداخل النصي، والعدد، والصيغة، لتعلمنا أن نعمل في الاختلاف، أي فوق الخلافات والتي باسمها منعنا جميعاً من إنتاش الكتابة والعلم، التاريخ والشكل، علم الإشارات وهدم الإشارة: إنها جميعاً تمثل هذه الأطروحات المضادة الجميلة، والمريحة، والامتثالية، والعنيدة، والمدعية، والتي يأخذها عمل جوليا كريستيفا مواربة، شاجاً عملنا السيميولوجي الشاب بسمة غريبة (وهذا صعب بمقدار ما هو غريب)، وذلك بالمطابقة مع الجملة لكتابها «السيميولوجيا»: «إذا صنعت من اللغة عملاً، وعملت في مادية ما هو بالنسبة إلى المجتمع أداة للتماس وللفهم، ألا تكون بهذا قد جعلت نفسك، دفعة واحدة، غريبة على اللغة؟».

عودة الشعري

6 عندما يضع الشعريُّ (Le PoeTicien) نفسه أمام العمل الأدبي، فإنه لا يسأل: ماذا يعني هذا؟ ومن أين جاء؟ وبأي شيء يتعلق؟ ولكنه يسأل نفسه ببساطة وبصعوبة أكثر: كيف صُنِعَ هذا؟ ولقد طرح هذا السؤال ثلاث مرات من قبل في تاريخنا: إن للشعرية ثلاثة معلمين: أرسطو (لقد أعطى في كتابه الشعرية التحليلَ البنيوي الأول لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه). وفاليري (الذي طلب أن يصار إلى إنشاء الأدب بوصفه موضوعاً للغة). وجاكبسون (الذي يعطي اسم «شعرية» على كل رسالة تجعل القصد قائماً في دالها الكلامي الخاص). ومن هنا، فإن الشعرية إذن، تعد جد قديمة (لأنها ترتبط بكل الثقافة البلاغية لحضارتنا)، وجد جديدة، وذلك لأنها تستطيع اليوم أن تستفيد من التجديد المهم لعلوم اللغة.

إن جينيت -وهذا يحدد شخصية عمله- يهيمن في الوقت نفسه على ماضي الشعرية وحاضرها: فهو في الآن ذاته بلاغي

وسيميائي. «فالصور» بالنسبة إليه تمثل أشكالاً منطقية، وهيئات خطابية لا ينحصر حقلها في مجموعة صغيرة من الكلمات فقط، ولكن في بنية النص كاملاً. ولقد يدل هذا أن عمل جينيت المكتوب لم يجانب الصواب إذن إذ سُمِّي «صور» (1-2-3). ذلك لأنه إلى الصورة ينتمي وليس إلى الخيال الشعري فقط، ولكن أيضاً ثمة شكل القصة على سبيل المثال، وهو موضوع آني من موضوعات السرد. وبهذا، فإن عمل جينيت يقوم في حيز واسع وآني. ويعد هذا العمل في الوقت نفسه عملاً نقدياً (لقرابته من النقد الأدبي)، ونظرياً (فهو يناضل من أجل نظرية في الأدب، وهذا أمر مهمل في فرنسا)، وعملياً (لأنه مطبق على أعمال محددة)، وإيبيستمولوجياً (لأنه يقترح، بفضل النص، جدلية جديدة بين الخاص والعام)، وتعليمياً (لأنه يدفع نحو تجديد تعليم الأدب ويعطي الوسائل لذلك).

كان يمكن للشعري، حتى هذه الأزمنة الأخيرة، أن يبدو بأنه الوجه الهزيل للشاعر. غير أن موضوع الشعرية التي يمارسها جينيت، قد تناول عمل اللغة كلها -أو تناول عمل اللغة كلها. فالشعرية لن تُدخل القصة إلى حقلها (والتي تطور تحليلها)، وإنها، من غير ريب، لن تُدخل الدراسة، والخطاب الثقافي فقط- بما أنه يسعى كي يصبح مكتوباً- ولكن ستُدخل لغتها الخاصة إذ تنعطف عليها، وستقبل، كما ستضطر أن ترى نفسها، على نحو من الأنحاء، بوصفها موضوعاً للشعرية. وإن هذا الانعطاف الذي يعد أكثر أهمية من كونه توسيعاً فقط، ليميل إلى جعل الشعريّ كاتباً، وإلى إلغاء المسافة التراتبية بين «المبدع» و«المفسر». وبقول آخر، فإن الشعري يقبل بعودة الدال إلى خطابه الخاص. وينطبق هذا الأمر على الأقل على حالة جينيت. ولكني لا أحكم هنا على الكتابة باسم «الأسلوب» (مع العلم أنه كامل عند جينيت)، ولكن بحسب القوة الاستيهامية التي تجعل من ناسخ ما

يترك نفسه تمضي نحو شيطان التصنيف والتسمية، وتقبل أن تضع خطابها في واجهة المشهد. ويمتلك جينيت هذه القوة تحت أقصى ما يمكن للظاهر أن يكون رصينا. أما ما يخص هذه القوة نفسها، فإنها معوجة بما فيه الكفاية لكي تصبح شرهة (هذه صفة رئيسة للذة الكتابة والقراءة).

يصنف جينيت بشدة ودقة (خصوصاً صور القصة عند بروست، ذلك لأنها تشكل الموضوع الرئيس لكتابه الأخير): إنه يجزء الأشكال ثم يزيدها تجزيئاً، وهذه هي النقطة الأولى التي يصبح الشعريٌّ فيها شاعراً. والسبب لأنه يبدع في السطح الجانبي للعمل (ومثلنا هنا هو رواية بروست) لوحة ثانية، تنتمي إلى اللغة الواصفة بصورة أقل من انتمائها إلى لغة ثانية (لا تكون هي الأخيرة، ذلك لأني أنا شخصياً من بين آخرين، أكتب عن جينيت). وإن الوصف الذي يقدمه جينيت عن طرق القصة عند بروست، لتذكرني بذلك النص الذي يصف فيه إدغار بو لاعب الشطرنج «لما يتزل» ويفككه ويبدعه في وقت واحد: ثمة رجل مختبئ في الإنسان الآلي، ولكنه لا يُرى. والمشكلة (بالنسبة إلى بو، وبالنيابة بالنسبة إلى جينيت) ليست في وصف الرجل (الشيء المختبئ)، ولا بالطريقة التي تخبأ بها (ذلك لأن داخل الآلة يبدو دائماً مرئياً)، ولكن الانتقال البارع للستائر، والأبواب، والنوافذ هو الذي يجعل الرجل غير موجود حيثما يذهب البصر بنا. وبالمقابل، فإن جينيت يرى بروست هنا حيث لا ننظر إليه. وإذا كان ذلك كذلك، فلا أهمية أن يكون، لأن الذي يحدد العمل ليس الذي يحتل المعنى، ولكن الذي يحدده هو مكانه. وما دام هذا هكذا، فإن بروست، وعبق بروست، يعود بقوة ويدور في آلة جينيت. ولذا، فإن الشواهد تمر من خلال ضوء جديد. وإنها لتولد هزة تختلف عن تلك التي عودتنا عليها القراءة المكثفة للعمل.

ثم إن جينيت ليسمي ما يجده تصنيفه: إنه يناقش مفاهيم مقررة، ويبدع ألفاظا جديدة، كما أنه يحيي أسماء قديمة، ويبني جهازا اصطلاحيا، أي شبكة من الأشياء الكلامية الواضحة والدقيقة. بيد أن هم (أو شجاعة) مبدع الألفاظ الجديدة هو الذي يؤسس مباشرة ما أسميه النقد الروائي العظيم، ذلك أن يصنع المرء من العمل التحليلي قصة جاهزة، فإن ذلك ربما يكون اليوم مشروعا جسورا: ليس ضد الحقيقة وباسم انطباعية ذاتية، ولكن على العكس لأن حقيقة الخطاب النقدي لا تنتمي إلى نظام نقدي، ولكن إلى نظام لغوي: لا توجد حقيقة أخرى للغة سوى الاعتراف بأنها لغة. فالنقاد الجيدون والعلماء المفيدون هم أولئك الذين يعلنون عن لون خطاباتهم، ويضعون فيها إمضاء الدال بوضوح. وهذا ما يقوم به جينيت (لا تترك «نيته البعدية» أدنى شك في مشروعه الكتابي).

فلننظر الآن بماذا يخصنا مشروع جينيت: إن ما يلاحظه عند بروست بتفضيل (وهذا ما يشير إليه هو نفسه)، هي الانحرافات السردية (أي هذا الذي تعاكس به القصة البروستية الفكرة التي لدينا عن القصة البسيطة، والخطية، و«المنطقية»). وفي الحقيقة، فإن الانحرافات تمثل دائماً (بالنسبة إلى الشُّرْعة، والقواعد، والمعيار) تجليات كتابية: هنا حيث تنتهك القاعدة، هنا تظهر الكتابة بوصفها زيادة. ذلك لأنها تأخذ على عاتقها لغة لم تكن متوقعة. وفي النتيجة، فإن ما يهم جينيت عند بروست، هي الكتابة، أو لكي يكون المرء أكثر دقة، إن ما يهمه هو الاختلاف الذي يفصل الأسلوب عن الكتابة. هذا، وإن مصطلح «الانحراف» سيكون مزعجاً من غير شك إذا فهمنا منه أنه يوجد نموذج أنتريولوجي للقصة («ينزاح» المبدع عنه)، أو أنه يوجد نموذج أونطولوجي سردي (وسيكون عمله منصباً على بعض السلالات المسوخة). وفي الواقع، فإن النموذج السردي نفسه ليس

سوى «فكرة» (خيال)، وذكرى قراءة. وإني أفضل أن أقول إن جينيت ينهل من الأخيرة البروستية، ويعرض الأمكنة حيث القصة «تنزلق» (تهدف هذه الاستعارة إلى احترام الحركة، واحترام إنتاجية النص). وما دام الحال كذلك، فإن نظرية في «الانزلاق» لتعد اليوم ضرورة على وجه التحديد. لماذا؟ يرجع السبب لأننا في هذه اللحظة التاريخية من لحظات ثقافتنا نقف حيث القصة لا تستطيع أن تتخلى عن نزعة معينة في القراءة، وعن مطابقة أكيدة مع منطق وهمي للسرد كانت الثقافة قد وضعته فينا. وكذلك لأن التجديدات الوحيدة الممكنة تقضي ليس بهدم القصة، والطرفة، ولكن بالانحراف عنها: أي إنها تقضي بجعل الشُّرعة تنزلق مع التظاهر باحترامها. وإن هذه الحالة الهشة جداً للقصة، المتطابقة والمنحرفة في الوقت نفسه، هي التي عرف جينيت أن يراها وأن يجعلنا نراها في عمل بروست. ولقد كان شغله بنيوياً وتاريخياً في الآن ذاته، ذلك لأنه يحدد الشروط التي يصبح التجريد السردي معها ممكناً من غير أن يكون انتحارياً.

تعلَّم وعلَّم

7 يقول ميتز لنا «خصوصيته»، وكل ما لا يُقلَّد في صوته، وذلك حتى قبل أن يرفع الستار عن الكتاب. فلنسمع إلى افتتاحية عمله الأخير: «إن الجزء الأول من هذه المجموعة، كان قد كتب في عام 1967 وظهر في عام 1968. وأما الطبعة الثانية، فتضم مقالات كانت قد كتبت ما بين عام 1964 و1967، وقد كتبت في وقت لاحق (ما بين عام 1967 وعام 1971، وظهرت ما بين عام 1968 و1972). ويضاف إلى هذا مقالان جديدان كتبا في عام 1971 (هما النص رقم 8، والنص رقم 9)».

تتطلب السنن العلمية هذه التحديدات بكل تأكيد، أو تتطلبها دقة البحث على الأقل. ولكن من لا يشعر هنا، في هذا الخليط من الإلحاح والبيان الذي ينقص العبارة، بأن ثمة شيئا زائدا؟ مثل ماذا؟ إنه صوت الذات تحديدا. فميتز، إذا أمكن أن نقول، يضيف شيئا إلى الرسالة مهما كانت. ولكن ما يضيفه ليس عديم الفائدة، ولا غامضا، ولا استطرادا، ولا هذرا: تلد، من الشرط الجذري للدقة والوضوح،

لهجة حرة، كلهجة الحالم، بل إني لأقول كلهجة شارب المخدرات (ألم يصنع بودلير من الحرف H ينبوعاً لدقة لا مثيل لها؟): تسيطر هنا دقة ساخطة. ومنذ هذا، فإننا نكون في الإنفاق قائمون، وليس في المعرفة وحدها. فميتز عندما يفصح عن أرقام، ومراجع، وعندما يصنف، ويوضح، وعندما يخترع، ويقترح (يكون كدحه في كل هذه العمليات نشيطاً، وفعالاً، ولا يدركه الملل)، فهو لا يقوم بشيء سوى الإبلاغ، ويعطي بكل ما تحمله كلمة العطاء من معنى: وفعلاً، ثمة عطاء، ولغة، إنه ذات تعنى بالتعبير عناية خاصة (أما هو، الذي يأتيه عمله من اللسانيات جهاراً، أفلا يقول لنا على طريقته إن خطأ هذا العلم يكمن في جعلنا نعتقد بأن الرسالات «تتبادل فيما بينها» -نجد دائماً إيديولوجيا التبادل- بينما الواقع الكلامي، فيكون في العطاء تحديداً، أو في الأخذ، وباختصار يكون في الطلب؟). وتوجد طريقتان لهدم شرعية المعرفة (المسجلة في الدستور): إما بتفريقها وإما بإعطائها. ولقد اختار ميتز أن يعطي. وإن الطريقة التي يعالج بها مسألة لغوية و / أو سينمائية لهي طريقة سخية دائماً: ليس بوساطة استدعاء الأفكار «الإنسانية»، ولكن بوساطة اهتمام لا يتوقف يحبط به القارئ، فهو يتوقع منه بصبر طلباً توضيحياً، ويعرف في العمق أنه طلب محبة على الدوام.

* * *

ربما تكون هناك وسيلتان لتجنب السيطرة (أليس هذا الرهان اليوم هو رهان كل التعليم، ورهان كل «الدور» الثقافي؟): إما بإنتاج خطاب مثقوب، وحذفي، ومنحرف، ومنزلق، وإما، على العكس من هذا، أن تعبأ المعرفة بوضوح يتجاوز الحد. وهذا هو الطريق الذي اختاره (تذوقه؟) ميتز. فكريستيان ميتز إنما هو تعليمي رائع. وعندما

نقرأ له، فإننا نعلم كل شيء، تماماً كما لو أننا تعلمناه ذاتياً. وليس صعباً على المرء أن يجد سر هذه الفعّالية. فعندما يعلم ميتز معرفة من المعارف، فإنه يقيم تصنيفاً، ويضع أطروحة توليفية. وكذلك فهو عندما يحدد بدقة متصورات دقيقة، فإنه يُظهر دائماً، بوساطة الكمال التعليمي للعبارة، بأنه يعلم نفسه ما هو مطلوب منه أن يبلغه للآخرين. وينجح خطابه بالوصول -وهنا تكمن خصوصيته، وفضيلته التعليمية- إلى خلط زمنين: زمن الاستيعاب وزمن العرض. ولما كان ذلك كذلك، فإننا نفهم كيف أن شفافية هذا الخطاب ما كانت لتختزل: يتوضح الجوهر (المختلط) للمعرفة أمام أعيننا. وما يبقى ليس ترسيمة، ولا نمطاً، ولكنه بالأحرى «حل» لقضية معلقة للحظة أمام أعيننا بغاية واحدة، نستطيع أن نعبرها بأنفسنا ونسكنها. ولن يكون ذلك سيطرة (فميتز لا يسعى إلى أحد أبداً)، وإنما موهبة. ويجب أن لا نفهم من هذه الكلمات القديمة أن المقصود هو بعض الاستعدادات الفطرية، ولكن المقصود هو سعادة خضوع العالم، والفنان إلى الأثر الذي يريد أن يحدثه، وإلى اللقاء الذي يريد أن يحييه، وإلى التحويل إذا استطعنا قول ذلك، الذي يقبل منه أن يكون هو المبدأ نفسه للكتابة، بجلاء، وبعيداً عن أي خيال علمي.

* * *

ينبني العمل النظري (الذي بدأ لتوه) انطلاقاً من حركة (وهذا يشبه قولنا إلى حد ما: حركة مزاج، وحركة قلب). فلقد أراد ميتز أن يهز تعب القوالب المسكوكة: «السينما لغة». فإذا ذهبنا إليها لنرى؟ وإذا فهمنا الاستعارة فوراً -البخسة لكثرة ما تكررت- بالإضاءة الجهنمة للخطاب؟ لقد استخلص ميتز من هذا الرهان الجديد والذي يبدو بريئاً (ألا تكون كل دعوة إلى الخطاب هي كذلك؟)، عملاً

تتسلسل حلقاته وفق مشروع قاسٍ وليِّن. ذلك لأن الحساسية اللغوية متغيرة سريعاً في زماننا. وإن ميتز ليتتبع فيها الانعطافات والانفجارات. ولذا لم يكن ذلك الرجل الذي يُعنى بالسيميولوجيا (بالشبكة)، ولكنه كان ذلك الرجل الذي يعني بالموضوع: يُقرأ نص الفلم المموَّج من خلال الرسوم المختلفة، وذلك بحسب لحظات خطابنا الثقافي. وهذا هو، كما أعتقد، المكان التاريخي لميتز (لا يوجد تاريخ صغير). فلقد استطاع أن يعطي لهذا الذي لم يكن (أو ذلكَ الذي أوشك أن يكون) سوى استعارة، الكمالَ لملاءمة علمية. وإنه ليعد في هذا مؤسساً، وذلك كما يشهد له موقعه الفريد والمعترف به في السيميائيات العامة وفي تحليل وقائع الصناعة السينمائية. ومع ذلك، فهو يغير موقعه بعد أن أسس له. وها هو الآن في اشتباك مع التحليل النفسي. ولعل السيميولوجيا تدين له بهذا وستدين له بالكثير: تدين له بأنها اكتسبت، في الميدان الذي اختاره، حقاً في التبدل. ثم إن ميتز يجعلنا نفهم عن طريق عمله أن السيميولوجيا ليست علماً كالعلوم الأخرى (وهذا لا يمنعها من أن تكون دقيقة)، وأنها لا تريد مطلقاً أن تحل محل المعارف الكبرى التي هي مثل الحقيقة التاريخية لقرننا، ولكنها تريد أن تكون خادمة لها: خادمة يقظة، تحفظها من الوقوع، عن طريق أفخاخ الإشارة، في هذا الذي تزعم المعارف الجديدة الكبرى أنها تندد به: الدوغمائية، والغطرسة، واللاهوت، أي باختصار، لتحفظها من هذا الغول الذي هو: المعنى الأخير.

6

قراءات

الشطب

1

«لن يكون لديّ وقت على الإطلاق، إذا كان عليّ أن أشطب
إلى ما لانهاية ما عندي من قول».

ثمة شخص يحدثكم عن عمل كايرول كله. بيد أننا لا نعلم من هو. فهل يكون من نوع الرواة الخصوصيين الذين تتجدد فرديتهم رواية بعد رواية، وهل يختلف كاسبار عن أرمان كما يختلف فابريس عن جوليان سورل؟ وهل هو راوٍ وحيد يُؤخذ صوته من كتاب إلى كتاب؟ وهل يكون كايرول هو نفسه الذي يكاد يختبئ خلف هذه الشخصية التي تتكلم؟ يبقى شخص الراوي في كل هذا العمل غير محدد. فنحن لا نجد هنا الازدواج السردي للرواية الكلاسيكية، ولا تعقيد «الأنا» كما عند بروست، ولا «أنا» الشاعر. فالشخصية في الأدب تكون عادة فكرة مكتملة (حتى ولو قدرت أن تجعل من نفسها شخصية ملتبسة): لا يستطيع أي روائي أن يبدأ بالكتابة، إذا لم يختر الشخصية العميقة لقصته. فالفعل كتب يعني، في النتيجة، قدر (استطاع أن يقرر) وهو الذي سيتكلم. ومن هنا، يكاد يكون صعبا أن يعد الإنسان شخصا عند

كايرول. وما ذلك إلا لأنه لا يمتلك أي يقين لضمير الفاعل. ولذا فهو إما أن يبقى مباشرة دون الهوية بكثير (كما في الروايات الأولى)، وإما أن لا يتوقف، بوصفه مكوِّناً ظاهرياً، عن تفكيك شخصه بوساطة خيبة مستمرة من الذكرى ومن القصة. ومن هنا، فإنه لم يكن قط سوى صوت (لا نستطيع أن نقول عنه إنه صوت غُفل لأن ذلك يعني أننا ننعته). وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا الصوت لا يبوح بغموضه الأصلي إلى أي تقانة روائية: إنه ليس صوتاً جماعياً، ومع ذلك فهو ليس صوتاً مسمى. إنه صوت شخص ما.

لقد كان شخص الراوي ويسحب من غير انقطاع. وإنه، بالفعل، لم يكن هنا سوى دعم شحيح معار إلى كلام متحرك جداً، ومرتبط بصعوبة، ويذهب من مكان إلى مكان، ومن شيء إلى شيء، ومن ذكريات إلى ذكريات، مع بقائه جوهراً مجرداً في كل مكان ومبنياً. ويكاد هذا الأمر أن يكون استعارة. فعند كايرول، يوجد خيال فعلي للصوت. يستطيع أن ينبثق، وأن يسيل لا ندري من أين. ومع أنه لا يوجد في موضع، إلا أنه هنا، في مكان، ويقوم من حولكم، ومن خلفكم، وإلى جانبكم، ولكنه في النتيجة لا يوجد أمامكم أبداً. ولقد نعلم أن البعد الحقيقي للصوت، هو الصوت غير المباشر والجانبي. فهو يأخذ الآخر من الجانب، يلامسه ثم يمضي. وإنه ليستطيع أن يمس من غير أن يقول أصله. ولقد يعني هذا أنه الإشارة عينها لغير المسمى، أي ما يلد من الإنسان أو يبقى بعد أن نرفع عنه مادية الجسد، وهوية الوجه، أو إنسانية النظرة. وهذا هو الجوهر الأكثر إنسانية والأكثر لا إنسانية في الوقت نفسه. ولقد نرى أنه لا يمكن أن يقوم اتصال بين البشر من غيره. غير أننا نرى معه انزعاجَ مُسْتَنْسَخٍ، قد جاء بمكر من لدن خارق سماوي أو أرضي، أو باختصار من لدن التغريب. ويقول اختبار معروف إن أحدا لا يستطيع أن يتحمل صوته الخاص (على المسجل)، بالإضافة إلى أن لا يعرفه في معظم الأحيان.

والسبب لأن الصوت إذا فصلناه عن مصدره، فإنه يؤسس دائماً نوعاً من الإلفة الغريبة. وتمثل هذه الإلفة في النتيجة عالم كايرول، العالم الذي يعرض نفسه للمعرفة بدقته، ومع ذلك فهو يرفضها باستئصاله من جذره. ويمثل الصوت أيضاً إشارة أخرى: إنها إشارة الزمن. إذ لا يوجد صوت ثابت، كما لا يوجد صوت يتوقف عن المرور. بل ثمة ما هو أكثر من ذلك، فالزمن الذي يظهره الصوت ليس زمناً صافياً. إنه زمن مهدد مهما كان متعادلاً وخفياً، ومهما كان دفقه متتابعاً. فهو، بما أنه جوهر رمزي للحياة الإنسانية، يتضمن دائماً في أصله صرخة وفي نهايته صمتاً. وبين هاتين اللحظتين، يتطور الزمن الهش للكلام. وهو إذا كان يمثل جوهراً مائعاً ومهدَّداً، فلأنه يمثل إذن الحياة نفسها. وربما يكون ذلك كذلك، لأن الرواية عند كارول هي دائماً رواية الصوت المجرد. وهي إذ تكون أيضاً على الدوام وحيدة، فإنها تمثل رواية الحياة الهشة.

يقال عن بعض الأصوات إنها أصوات مدغدغة. ويعطي الصوت عند كايرول إلى العالم دغدغة عابرة، ودغدغة ضائعة. وكما هو الحال بالنسبة إلى الدغدغة، فإن الكلام يبقى هنا على سطح الأشياء، فالسطح هو ميدانه. ولقد جعلنا من هذا الوصف السطحي عند كايرول، وذلك على عكس كاتب مثل روب غرييه، ليس موضوعياً لإدراك حسي ينهل من الوجود. فطريقته في الوصف غالباً ما تكون عميقة. فهي تهب الأشياء إشعاعاً استعارياً. وسبب هذا لأن السطح بالنسبة إلى كايرول لا يمثل صفة (بصرية مثلاً)، ولكنه يمثل وضعاً للأشياء. وإن هذا الوضع السطحي للأشياء، وللمشاهد، وللذكريات، هو وضع منخفض إذا أردنا. وإنه ليشبه في ذلك، كما يمكن أن نقول، عالماً شوهد من أسفل القاع. ولذا، فإننا لا نجد هنا، من جهة الكاتب، شعوره بالقدرة، أو أي شعور بالارتفاع إزاء الأشياء الموصوفة. فالنظرة والصوت إذ يتبعانه إلى القاع يظلان أسيرين لسطحهما (ونحن نظل

كذلك معهما). وإن كل الأشياء (ويوجد في روايات كايرول الكثير منها) يتم الطواف عليها بدقة، ولكن هذه الدقة أسيرة. إذ ثمة شيء فيها لا يستطيع أن يرفع. وإن العالم المكتمل جداً، والذي تدغدغه الكتابة ليبقى مندهشاً بنوع الألفة التحتية. فالإنسان لا يدخل جيداً في استعمال الأشياء التي يصادفها في الحياة. وليس ذلك لأنه يتسامى بها (كما هي الحال في رواية تقليدية، يستأثر بها علم النفس)، ولكن على العكس من ذلك لأنه لا يستطيع ارتقاء إلى هذا الاستعمال، ولأنه محكوم عليه أن يبقى دون بعض الأشياء التي لا يستطيع أن يتصل بها في ارتفاعها الدقيق.

ويمكن لأدب القاع (والتعبير لكايرول نفسه، فقد استخدمه في يوم من الأيام) أن يتخذ له من الفأر طوطماً. ذلك لأنه الفأر، كما هو الحال بالنسبة إلى الإنسان عند كايرول، يهاجم الأشياء. ولا يترك منها في طريق مروره إلا أثراً ضئيلاً. فهو يهتم بكل ما يأتي من الأرض، وتستطيع نظرته المائلة أن تتعلق به. يدفعه إلى هذا عناد رقيق، فهو لا ينتصر أبداً، ولا ييأس دوماً. وما دام ماكثاً في قاع الأشياء، فإنه يراها جميعاً. وهكذا هو الأمر بالنسبة إلى الوصف عند كايرول. فهو يطوف بخطوة واهية وملحة على أشياء لا تحصى، تحشو بها الحياة المعاصرة وجود الراوي. ولقد يعطي خبب الفأر هذا غموضه للوصف عند كايرول. فخببه قفز وانزلاق في الوقت نفسه (وهذا الوصف مهم، لأن روايات كايرول روايات خارجية بشكل أساسي). وهذا الوصف لا يستثني شيئاً فهو ينزلق إلى سطح كل شيء، ولكن ليس لانزلاقه فرحة الطيران ولا السباحة، ولا يستدعي أي صدى للجواهر الجميلة وللخيال الشعري، سواء كان هوائياً أم مائعاً. إنه أرضي، وانزلاق للقاع الذي تتكون حركته الظاهرة من هزات دقيقة، ومن انقطاع سريع ومحتشم: لا تعد «ثقوب» الوصف هنا صمتا محملا، ولكنها تمثل فقط العجز الإنساني عن ربط حوادث

الأشياء: توجد مأساة كايرولية تتمثل في عدم القدرة على إنشاء منطق مألوف، ونظام معقول بين الظواهر التي يجعلها الزمن والترحال تمر أمام الراوي. وإننا لنجد ها هنا موضوع الدغدغة في شكل مؤقت: يجب أن يكون المدغدِغ نقيضاً لنوع من خدش الأشياء، وإن كان الخدش يصدر عنه، ونقيضاً للمس له صرير يتجول فوق أشياء العالم (ولكن الحرير أيضاً يستطيع أن يصدر صريراً، ولذا لا يوجد شيء في معظم الأحيان أكثر بذخاً من وصف كايرول في تواضعه). ومن هنا تنشأ الكثرة من صور الخشونة، والقضم، والفظاظة. وهي أشكال مؤقتة لأشكال لا تستطيع أبداً أن تعثر ثانية على المضمون السعيد للدغدغة. وإذا كان الأسيل يعد موضوعاً إعجازياً في مكان لمن كان «بلا ندوب»، فإنه يعد هنا عنصراً «يدور»، ويتغطى بنوع من الخشونة الظاهرية: يترجرج سطح الأشياء، ويصدر صريراً خفيفاً.

يخفي موضوع الخشونة والدغدغة المقنعة، صورة تبعث على اليأس أكثر. إنها صورة «نوع من البرد». وإن القضم ليس في الواقع سوى العالم النشط لمن كان بالبرد يتأثر. وعند كايرول، حيث يعج البحارة من دبيب إلى بياريتز، فإن الريح تكون خشنة دائماً. وإنها لتحدث جرحاً طفيفاً، بيد أنها، أكثر من البرد الشديد بكل تأكيد، تجعل المرء يرتجف باستمرار من غير أن تفسد سير الأشياء، ومن غير أن تدهشها. أما العالم، فيستمر بألفة، وحميمية، ومع ذلك فإن المرء يشعر بالبرد فيه. وإن هذا البرد عند كايرول، ليس برد الجمود الكبير. ذلك لأنه يترك الحياة سليمة، بل رشيقة، ولكنه مع ذلك ينزع عنها ألوانها، ويجعلها عجوزاً. والإنسان عند كايرول، مهما كان ضعيفاً، ليس على الإطلاق مرتعداً ولا مشلولاً. إنه يمشي دائماً، ولكن وسطه المادي يجعله منقبضاً باستمرار: إن العالم يحتاج إلى إعادة تسخين. وإن هذا البرد المحفوظ ليكون مثل الريح المنسية كما يقول

عنه كايرول في مكان ما. وفي واقع الأمر، فإن كل الانقباض البارد للسكن عند كايرول إنما هو الانقباض البارد للنسيان. وكذلك، لا توجد أنقاض نبيلة عند كايرول، أنقاض تظل واقفة، تمثل أجزاء قوية ومنتصبة لأبنية قديمة فاخرة. كما لا يوجد -أو توجد قلة- من المنازل المتهدمة، والمتداعية. فكل شيء في حالة جيدة، ولكنه مصاب بنوع من النسيان المفتوح يجعل المرء يرتعش (أليس هذا واحداً من موضوعات ميريل؟). ولا يوجد شيء في عالم كايرول عراه الخراب. فكل الأشياء تعمل، ولكنها جميعاً محرومة فيه، كهذه الغرفة من الأجساد الغريبة، التي يكتشفها الراوي في يوم من الأيام في منزله الخاص، تحت الورق الملصق على الجدار، وحيث الأشياء التي تنتمي إلى الماضي (وربما توجد جثة؟) تكون هنا، جامدة، ومنسية، ومفتونة من غير افتتان، ومرتعشة بالريح «الحادة» لموقد النار.

ربما يجب على المرء أن يذهب إلى أبعد من ذلك، وأن يغادر هذه الصورة الأخيرة للبردان، فهي لا تزال شعرية جداً. وربما يجب أن يعطي لهذه الموضوعات الحياتية، الملحة والخائبة، اسماً آخر، يكون في الآن ذاته أكثر تداولاً وأكثر رعباً، إنه التعب. فالتعب طريقة في الوجود غير معترف بها. وقلما تكلم أحد عنه. فهو لون من ألوان الحياة التي لا تمتلك حتى فضيلة الرجل الشرس أو الملعون: أي كلام نصنع من التعب؟ ومع ذلك، فإنه يمثل البعد الزمني: إنه لا يتناهى، وإنه ليكون بذلك هو اللامتناهي عينه. ولذا، فإن الإدراك السطحي للإنسان عند كايرول، وهذه الدغدغة المعلقة، والمتقطعة، والتي تنقلب سريعاً إلى انقباض يسعى إلى متابعة العالم، إن كل هذا ربما لا يكون شيئاً آخر سوى نوع من الاتصال مع التعب. («لماذا يتعقد كل شيء ما إن نلامسه؟»، ثمة شخص من شخصيات كايرول يقول هذا في مكان ما). وهكذا، فإن الذي يفني لا يُفنى. وربما تكون هذه هي حقيقة هذا الوعي الحاد، العنيد، والذي لا يترك العالم أبداً، ومع ذلك فهو لا

يستطيع أبداً أن يستريح فيه. إنه تعب، ولكنه ليس إعياء. فالإنسان عند كايرول ليس مكتئباً ولا غير مبالٍ، فهو لا ينطفئ ولا يولي الأدبار. إنه يعيش، ويصارع، ويشارك، حتى إنه ليمتلك طاقة التعب نفسها. «إنك تبدو متوجعاً»، هذا ما يقوله أحدهم في رواية «La GaFFe»، «ومع ذلك فإني لا أعرف أحداً أشد منك في مواجهة الأذى... فأنت لا تُهاجم إذا تعلق الأمر بمدخراتك السرية». ومن هنا فإننا نرى أن هذا العالم الهش، والحسي، إنما هو عالم صامد. فتحت هذه الخشونة والريح الحادة، وخلف النسيان الذي يغير لون الأشياء، خلف هذه الخطوة المتيقظة والمنقبضة، ثمة شيء (أو شخص) يحترق، ومع ذلك فإن مدخره يبقى سرياً، وكأنه قوة لن تعرف اسمها أبداً.

إن هذه القوة سرية لأنها ليست في البطل الذي يصفه الكتاب، ولكن لأنها في الكتاب نفسه. ويمكننا أن نقول بشكل مختصر إن هذه القوة هي قوة كايرول نفسه. وهي القوة التي تجعله يكتب. ولقد تساءلنا زمناً طويلاً لكي نعرف ما يعبر من الكاتب إلى العمل. بيد أننا وجدنا أن قوة الكاتب نفسها هي التي تعبر إلى عمله أكثر من حياته وزمنه. وبقول آخر فإن الأدب نفسه يمثل بعداً أخلاقياً للكتاب. فالقوة على كتابة حكاية، هي المعنى الأخير للحكاية. وإن هذا ليفسر كيف أن كايرول يستطيع أن يجعل القوة والعنف يعبران إلى عالم عظيم الفاقة (وإني لأفكر بمرييل)، بيد أن هذه القوة ليست قوة داخلية لهذا العالم، ولكنها قوة الكاتب كايرول، وقوة الأدب: إننا لا نستطيع على الإطلاق أن نفصل معنى العالم الروائي عن معنى الرواية نفسها. وإنه لمن العبث إذن أن يسأل المرء نفسه عن الفلسفة التي يمكن بموجبها أن تسترد تركة هذا العالم الشاغرة. ونلاحظ أنها فلسفة تقوم عند كايرول في داخل الإنسان، ولكن على الرغم من ذلك، فإنها تقتل بحياء. والسبب، لأنه يكفي أن يأخذ الأدب على عاتقه «ما يزعج في العالم» (كما هي الحال هنا)، حتى ينقطع اللامعقول. ومن هنا، فإن

أي قارئ من قراء كايرول، وإن اقتيد إلى التخوم القصوى للبرودة وعدم الجدوى، ليجد نفسه في الوقت ذاته مسكوناً بالدفء وبمعنى للعيش، يهبهما له مشهد الشخص الذي يكتب. وكذلك أيضاً، فإن المطلوب من هذا القارئ أن يركن إلى العمل ليس من أجل الفلسفة التي يحملها، ولكن من أجل الأدب الذي يحمله.

* * *

وكما أن الجوهر لا يمنح نفسه مطلقاً إلا إلى نوع من الدغدغة الخائبة، وإلى إدراك متقطع كالقفز، فإن الزمن عند كايرول زمن مأكول، ومقروض بمكر في بعض الأماكن. وعندما تكون الحياة هي موضوع هذا الزمن (كما في الأجسام الغريبة)، فثمة شيء ينبثق ويصنع كل الرواية الكايرولية (هذا الموضوع حساس بالنسبة إلى مشاهدي ميرييل): خبث الذكريات.

تستطيع كل رواية من روايات كايرول أن تتسمى: مذكرات أمه. وليس هذا لأن الطبيعة تبذل جهداً كبيراً لكي تتذكر حياته، بل لأنها تأتيه طبعياً بالذكريات، وكأنها تنتمي إلى الذاكرة المألوفة. ومع ذلك، فكلما تقدمت القصة، بدت مع تقدمها مثقوبة. فهناك مشاهد لا تترابط جيداً، وهناك أشياء تصدر صريراً في توزيع الأفعال. ولكن مجموع القصة خصوصاً، من غير أن نأخذ الراوي بجريمة التعريض (أو الكذب)، إذ يبدو مطروداً في الظاهر، وينتشر من تحته لسوء الحظ، ويأكله، ويطبعه بطابع مغلوط. وبقول آخر إن القصة عند كايرول تخضع إلى إعادة تركيب، تدل سرعته وانتشاره على عدم انتظار زمني بالغ الخصوصية. وقد قام كايرول نفسه بوصفه سلفا في «لازار». وإننا لنجده مرسوما في إعادة التركيب لرواية «ميرييل». وإن هذا النسيان الذي تتخبط فيه الشخصيات من غير أن تعرف ذلك، لا يعد رقابة. ذلك لأن الكون الكايرولي لا يحمل في طياته خطأ

مخبوءاً، وغير مسمى. إذ لا يوجد شيء أمام هذا العالم يحتاج إلى تفسير. وما ينقصه، ليس هو أجزاء الزمن المذنب، ولكن فقط أجزاء الزمن النقي. ولذا، فإن ما يعد ضرورة بالنسبة إلى الروائي، ليس أن يقول لكي يفصل الإنسان قليلاً عن حياته الخاصة وعن حياة الآخرين، بغية جعله مألوفاً وغير مقيد في الآن ذاته.

ثمة شكل آخر من أشكال هذا الزمن المأكول: تتداخل الذكريات فيما بينها داخل حياة بعينها، فتغدوا هدفاً للمقايضة، وتتوازى مع هدف المهرب غاسبار الذي يخفي الأشياء المسروقة (قطعة من جبنه الكمامبير مقابل الإطار الداخلي للعجلة). فالذكريات مادة للإخفاء وللتهريب في الوقت نفسه. وهكذا نجد أن لبطل رواية الأجسام الغريبة طفولتين. فهو يرويهما للمقارنة، ووفق ما تطلب الضرورة نه، فإما أن يعطي أصلاً فلاحياً، وإما أن يعطي أصلاً مهجوراً. ويمكننا القول إن الزمن الكايرولي مصنوع من قطع مجلوبة وأخرى مسروقة. ويوجد بين هذه القطع لعب يقوم بصنع الرواية كلها. ولذا فإن رواية الأجسام الغريبة تبدأ باستعراض كل الأشياء التي تستطيع أن تدخل بلا مسوغ إلى الجسد، سواء كان ذلك إهمالاً، أم مصيبة. ولكن بالنسبة إلى الإنسان عند كايرول، فإن الزمن هو الجسد الحقيقي في النهاية: لم يُفضَّل هذا الإنسان في عين الفترة الزمنية التي فُضِّل فيها البشر الآخرون. ذلك لأن الزمن مجلوب إليه. فهو يكون مرة قصيراً جداً عندما يَنسى، كما يكون مرة أخرى كبيراً جداً عندما يَبتدع. والسبب لأنه يجب النضال مع هذا الزمن المجحف (غير المحكم). ثم إن كل الروايات لتقضي، على نحو من الأنحاء، بالإفصاح عن جهود الإنسان لكي يصار إلى العثور على الزمن الدقيق للبشر الآخرين. وهكذا يلد على امتداد المونولوج عند كايرول (وخاصة في الأجسام الغريبة) كلام إنكاري، لا تكمن وظيفته في إنكار الأخطاء، ولكن بشكل بدائي ونفسي أقل في شطب الزمن من غير توقف. ومع ذلك، فإن

الشطب عند كايرول يأتي في المرتبة الثانية: لا يسعى الراوي إلى شطب ما هو موجود، ولا أن يجعل النسيان يخيم على ما كان، ولكن على العكس من ذلك يسعى إلى تلوين فراغ الزمن ببعض الألوان الممتلئة، وإلى تمرير ذكريات مبتدعة فوق ثقوب الذاكرة، بحيث لا تهدف إلى تبرئته (وإن كان العميل غاسبار يحتاج حاجة عظمى إلى زمن منظم) بمقدار ما تهدف أن تجعل زمن الآخرين موصولاً به، أي تهدف إلى أنسنته.

ويعد هذا الأمر هو الشاغل الأكبر للرواية عند كايرول. إذ علينا أن نقول -بكل ما أوتيت استعادة الأدب من قدرة كنا قد تحدثنا عنها- كيف يكون الإنسان منفصلاً عن البشر الآخرين ليس بوساطة الفرادة الرومانسية لقدره، ولكن بوساطة علة في زمانيته. فاللون الخاص لعالم كايرول هو أن الكائنات تكون فيه رديئة وغير مألوفة، طبيعية وغير مفهومة. وكذلك، فإننا لن نعلم أبداً إذا ما كان بطل هذا العالم «جذاباً»، وإذا كنا نستطيع أن نحبه حتى النهاية. ولقد لعب كل أدبنا التقليدي على إيجابية البطل الرومانسي، بيد أننا نحس بالغربة هنا أمام كائن نعرف عالمه جيدا، ولكننا نجهل زمنه السري. فزمنه ليس زمننا، ومع ذلك فهو يحدثنا عن الأمكنة بألفة، كما يحدثنا كذلك عن الأشياء وعن الحكايات المشتركة بيننا: إنه من عندنا، ومع ذلك فهو يأتي من مكان ما (ولكن من أين؟). وينتج، إزاء هذا البطل العادي والغريب، شعور بالوحدة، ولكن هذه الوحدة ليست بسيطة. والسبب لأن الأدب عندما يقدم لنا بطلا وحيدا، فإننا نفهم وحدته بالذات، ونحبها، وإننا لنتوقف هنا أيضا: غذ لم يعد البطل ولا قارئه وحيدين، فذلك لأنهما وحيدان معا. ثم إن فن كايرول ليذهب إلى أبعد من هذا: إنه يجعلنا نرى الوحدة، ومع ذلك فهو يمنعنا أن نشارك فيها. والأدب لا يستعيد الوحدة عند كايرول فقط، ولكنه يجتهد أيضا لتطهيرها من كل لطف إيجابي. فليس هذا الذي نراه يعيش رجلا وحيدا فقط (وفي

مثل هذه الحالة لن يكون وحيداً تماماً)، وإنما هو رجل يفرض علينا، إزاء نفسه، فقداناً للحس صلباً كان قد جرى الحديث عنه في «ليزار». وهكذا فإن القارئ، عن طريق التتمة النهائية للعمل، يعيش بطل كايرول تماماً كما يعيش هذا البطل العالم: إنه حساس وغير حساس، ومقيم في هذه الكياسة «الطفيلية» التي تسم هذا العالم الذي لا نستطيع أن نحبه أبداً إلا بوساطة توكيل ما.

إننا لنعرف بوضوح من أين يأتي هذا العالم: من معسكرات الاعتقال. والدليل على ذلك هو أن ليزار قائم بيننا. وإنه لعمل ينفذ أول وصل بين تجربة المعسكرات، وبين الفكر الأدبي. وإنه ليتضمن كل العمل اللاحق لكايرول على شكل نتوشات بالغة الدقة. ويمثل هذا الأمر بالنسبة إلى روائي لازاري برنامجاً لا يزال يتم نفسه اليوم بشكل حرفي تقريباً: لقد كان أفضل تعليق لميرييل هو لازار. وما يجب أن يُقترح هو كيف أن مثل هذا العمل، الذي يقوم نتوشه في حكاية مؤرخة، يعد اليوم أدباً كاملاً مع ذلك.

ولعل السبب الأول هو أن المعتقل لم يمت. فهو ينشأ في العالم بدوافع اعتقالية غريبة، وماكرة، ومشوَّهة، ومألوفة، ومقطوعة من نموذجها التاريخي، ولكنها متفشية وكأنها أسلوب. وإن روايات كايرول لتمثل هذا الممر الاعتقالي بالذات إلى الاعتقال اليومي: فنحن نجد فيها اليوم، بعد عشرين سنة من المعتقلات، شكلاً من أشكال القلق الإنساني، ونوعية معينة من أنواع الشراسة، والبذائة أو العبث. وإننا لنتلقى صدمتهم أمام بعض الأحداث، أو ثمة ما هو أسوأ أيضاً، فنحن نتلقاها أمام بعض صور زمننا.

وأما السبب الثاني، فلأن عمل كايرول قد كان، منذ بدايته، حديثا بشكل مباشر. فكل التقانات الأدبية التي نضعها في حساب الطليعة اليوم، وخاصة في حساب الرواية الجديدة، لا توجد فقط في العمل الكامل لكايرول، ولكنها توجد أيضا بوصفها برنامجا واعيا في

الروائية اللازارية (نص يعود تاريخه إلى عام 1950): غياب الطرفة، واختفاء البطل لصالح شخص مجهول مختزل إلى صوته أو نظرته، وإعلاء الأشياء، والصمت العاطفي والذي لا نعلم إذا ما كان حياء أو قلة إحساس، والسمة الأوليسية للعمل الذي يمثل على الدوام مسيرة طويلة لرجل في حيز وفي متاهين. وإذا كان عمل كايرول قد ظل في السنوات الأخيرة خارج المناقشات النظرية حول الرواية، فذلك لأن مؤلفه قد رفض دائماً أن يمنهجه، وذلك أيضاً لأن المجتمع التقني الذي تحدثنا عنه ما زال غير مكتمل بعد. فالرواية الجيدة (إذا افترضنا أن في مقدورنا توحيدها) تطرح وصفاً كامداً، وإن لا حساسية الشخصية لتتواصل مع الأشياء التي تتحدث عنها، وبطريقة يكون فيها عالم الرواية الجديدة (والذي يختزل بالنسبة إليَّ إلى عالم روب غرييه) عالماً حيادياً. وأما عالم كايرول، فهو على العكس من ذلك. فإذا كان حتى الحب يعد فيه طفيلياً (بحسب تعبير المؤلف)، فإنه عالم يهتز بالصفات ويشع بالاستعارات. وإنه مما لا شك فيه أن الأشياء معدة لرتبة روائية جديدة، بيد أن الإنسان يستمر في ملامستها من غير توقف بلغة ذاتية. وإنه ليعطيها مباشرة ليس الاسم فقط، ولكنه يعطيها أيضاً عقلاً، وأثراً، وعلاقة، وصورة. وإن هذا التعليق على العالم الذي لا يشكل هنا عبارة فقط، ولكنه يشكل زخرفاً، هو الذي يجعل من عمل كايرول عملاً إيصالياً خاصاً جداً: إنه عمل يفتقد إلى قصد تجريبي، ومع ذلك فهو جريء، متحرر ومندمج في الوقت نفسه، وعنيف من غير مسرح العنف، اعتقالي وآني. إنه عمل فلوت يسير إلى الأمام من غير توقف، ومدفوع بوفائه الخاص لنفسه نحو الجديد الذي يطالب به زمننا.

بلوا

2 عندما غادر مارشنوار (إليس ليون بلوا) الدير الشارتي الكبير، والذي كان قد اعتزل فيه، تلقى من الأب الرئيس ورقة مالية من فئة الألف فرنك. وإن هذا ليعد أمراً غريباً: فالصدمة تمنح عادة عيناً وليس نقداً. وإن هذا مما لا يخطئه مارشنوار. فقد لاحظ في مبادرة الراهب الشارتري فضيحة محكمة. وهذه الفضيحة قوامها النظر إلى المال مواجهة، وبوصفه معدناً وليس بوصفه رمزاً.

لقد كان بلوا ينظر إلى المال دوماً ليس في علاقته، ولا في نتائجه، ولا في تحولاته واستبدالاته، ولكن في كثافته وبوصفه شيئاً عنيداً، وخاضعاً إلى أكثر الحركات ألماً: التكرار. وليس لدى يوميات بلوا في الحقيقة سوى مخاطب واحد: المال. ولقد كانت هذه من غير توقف شكايات، ومسبات وإجراءات، وفشلاً، وجرياً وراء بعض الليرات الذهبية الضرورية لشراء النار، والغذاء، والإيجار. ولذا لم يكن هنا بؤس رجل الأدب على الإطلاق بؤساً رمزياً. إنه بؤس حسابي. ويتوافق

وصفه الذي لا يكل مع لحظة من أقسى لحظات المجتمع البرجوازي. وإن هذه السمة المرغوبة من سمات المال (وليس الثروة) قد عبر عنها ليون بلوا من خلال سلوك يبقى الاعتراف به فريداً: إن الكاتب لا يتوقف، باطمئنان، وعنهجية، عن «ضرب» كل الناس، الأصدقاء، والعلاقات، والمجهولين. وإنه لمن البديهي أن يتناسب مع «الضارب» ليون بلوا جيش من «المهامل» («أنا هذا الذي يجب إهماله»): إن المال إذ يكون ثابتاً، ومحتقناً يمتنع عن التحولات الأكثر بدائية: الدوران.

وهكذا نجد أن بلوا يشيد بواسطة الطلب والرفض المتكرر قولاً، تجربة عميقة (لأنها قديمة) مع المال: إن المال، بوصفه موضوعاً لطلب مباشر ومتكرر (لن يصعب على التحليل النفسي أن يجد هنا من غير ريب علاقة أمومية) بالنسبة إلى بلوا، فإنه يقف مقاوماً للعقل. وعندما تجرأ بورجيه فكتب أنه «ليس نقص المال هو الذي يجعل من الفقراء فقراء، ولكن طبعهم هو الذي جعلهم هكذا، وإنه لمن المحال أن نغير فيه شيئاً»، فإن بلوا أظهر بشدة هذه الحكمة الدنيئة. ذلك لأن الفقر بالنسبة إليه لا يمكن أن يختزله أي خطاب (نفسي، أو سياسي، أو أخلاقي). فهو يعاند في أن لا يكون شيئاً سوى ذاته، ويمتنع بشراسة عن كل إعلاء. «فالفقر الحقيقي هو فقر غير إرادي، ويكمن جوهره في أنه لا يمكن أن يكون مرغوباً فيه على الإطلاق». وما كان يمكن لبلوا أن يقول هذا الكلام العميق إلا لأن المال كان في الحقيقة الفكرة الكبرى والوحيدة في عمله: إنه يعود دائماً إلى سر المعدن («...إننا لم نعبر قط عن الإحساس الغرائبي الذي تفرزه هذه الكلمة المدهشة»)، وإنه لم يتوقف عن ملامسة الكثافة. وإنه ليسبر بكلماته، شأنه في ذلك شأن أي شاعر، وعلى طريقة رجل ينقل يديه فوق جدار، مالا يفهمه وما يفتنه.

وللمال في عمل بلوا وجهان: وجه إن لم يكن إيجابياً (سيكون هذا لإعلائه)، فإنه سيكون استفهامياً على الأقل، وظاهراً في «الدعارة»: «...إن هذه الدعارة التصويرية للجنس، والتي يمتلك الصراصير وحدهم منها ذعراً ظاهراً، والتي أعاند بأنها عجائبية ولا تفسَّر». وهناك وجه وقح: «هل لاحظتم الوقاحة الأعجوبية للمال، والبلاهة المعصومة، والحماقةَ الخالدة لكل أولئك الذين يملكونه؟». ويشكل المال تحت هذا الوجه المضاعف الحجة البينة لليائس. فهو كتاب بلوا في فن الشمارات، وإنه ليتمفصل في الوقت نفسه على تشويه بنت الهوى (وإن هذا لأمر يتم رمزياً في اللحظة التي تكف فيها عن الدعارة) وعلى البؤس الشنيع للفنان (عندما يرفض الدعارة).

إننا نلامس هنا الوريد الجوهري لكل أعمال بلوا: الفصل بين الكاتب ومجتمعه الذي هو مجتمع برجوازي. وترسم كل حوليات بلوا نوعاً من جحيم الكاتب الواصل، أي الكاتب الذي يتمهر للبرجوازية («إن هذه البرجوازية المفترسة، المتشحمة والجبانة، تبدو لنا وكأنها قيء العصور»). وإننا لنعلم في نهاية هذا القرن أن الكلمة تشير إلى إجماليات قبيحة، وإلى بذائة مقرفة، وأنها لا تحتمل بالنسبة إلى الفنان. وإن هذه النظرة قد ظهرت جزئية منذ ذلك الوقت. ولقد وجد كل أدب ذلك العصر نفسه (أي منذ فلوبير) مشبوهاً بالعمى الذي يخفيه في البرجوازي وفي الرأسمالي. فهل يستطيع الأدب، مع ذلك، أن يكون شيئاً آخر غير أن يكون واضحاً بشكل مباشر؟ وإن الكاتب لا يستطيع لكي يبني كلامه ويخترعه، ويطوره في حقيقته نفسها، إلا أن يتكلم عن ما يستلبه هو بالذات. والسبب لأن المرء لا يستطيع أن يكتب بالوكالة. وإن ما يستلب الكاتب في البرجوازي، إنما هي الحماقة. ثم إن البذاءة البرجوازية، من غير ريب، ليست سوى علامة على شر أكثر عمقاً. غير أن الكاتب مضطر أن يشتغل على هذه العلامات، وذلك

لكي ينوعها، ويفتحها، وليس من أجل أن يزيل نضارتها: فالاستعارة هي شكله، وليس التعريف.

يكمن عمل بلوا، إذن، في مسخ البرجوازي. وإن قرفه ليشير دائماً إلى الكاتب الوصولي بشكل أكيد، وذلك كما تستعيده البرجوازية وتندبه. ويكفي المرء أن تعترف المؤسسة البرجوازية به (الصحف، الصالونات، الكنيسة) لكي يصبح مداناً في نظر الفن. وتتجه الأوبة إلى الرشد التي تلفظ بها بلوا إذن، إلى كل الإيديولوجيات بلا تمييز، وذلك منذ اللحظة التي تظهر فيها رهينة، بدءاً من فيّو إلى ريشبان، ومن الأب ديدون إلى رونان. ولم يكن بلوا ليقيم فرقاً بين شعبية فاليس وصدقات دوشيس غالييرا، والتي كانت الصحف تتملقها ببرودة من أجل هبتها الفاحشة التي تقدر بالملايين، والتي لم يكن لها سوى أن تعيدها كما قالت. وعلى العكس من هذا، لم يكن يوجد أي واحد من نوادر الكتاب من الذين دعمهم يتجه نحو امتلاكها. أو لنقل بصورة أكثر دقة إن نظرة بلوا نحو أورفيه، ونحو بودلير أو نحو فيرلين، كانت لإثارة حميتهم، ولجعلهم غير صالحين لأي استعمال برجوازي. وهنا نلاحظ أن كلام ليون بلوا لم يصنع من الأفكار. ومع ذلك، فقد كان عمله نقدياً، وذلك لأنه عرف أن يميز في أدب زمانه مقاومته للنظام، وقدرته على مقاومة الاسترجاع، والفضيحة الدائمة التي استطاع أن يكوّنها على مثال المجتمعات و المؤسسات. كما استطاع أن يميز أخيراً تراجع الأسئلة غير المتناهي التي يطرحها الأدب. ويمكن القول بكلمة موجزة، لقد استطاع أن يميز سخريته. فلقد رأى في الفن دائماً المال المضاد، وإنه لم ينخدع قط. فالكتاب الذين انتقدهم بشدة (الأبناء دوماس، دوديه، بورجيه، سارسي) ليبدون لنا اليوم وكأنهم أشباح. وعلى العكس من هذا، فقد كان بلوا من أوائل الذين اعترفوا بلوتريامون. وقد وجد في لوتريامون، بنبوءة

نافذة بفرادة، الانتهاك الذي لا عودة عنه للأدب نفسه: «أما الشكل الأدبي، فلا يوجد. وأما ما هو موجود فإنه الحمم المائعة. وهذا غير معقول. فهو أسود ومفترس». ألم يشاهد في ساد «جوعاً مجرحاً بالمطلق». فصور بهذا من خلال كلمة، وحيدة في عصره من غير شك، كل اللاهوت المنعكس، والذي كان ساد موضوعه منذ ذلك؟

من يدري؟ ربما بحث بلوا بنفسه عن هذه الحالة السلبية للكلام الأدبي من خلال هذا الأسلوب النزق والمتكلف والذي لا يقول شيئاً على الإطلاق غير هوى الكلمات. وربما في نهاية هذا القرن لا يستطيع الأسلوب أن يتم هدماً إلا من خلال الانحراف الأسلوبي. فالذم المنهجي الذي لا يقف عند حد أي شئ من الأشياء (إن الصفعة السريالية التي قالم بها اناتول فرانس للجثة لتبدو خجولة بالمقارنة مع تدنيس بلوا للمقدسات)، يشكل على نحو من الأنحاء تجربة جذرية للغة: إن سعادة الذم ليست سوى تنويعة لسعادة التعبير. ولقد أحالها موريس بلانشو محقاً إلى تعبير للسعادة. فإزاء مجتمع نزعة العد صفة فيه، وحيث لا يمنح المال إلا بموجب التعويض (الدعارة)، فإن كلام الكاتب الفقير لن يكون، جوهرياً، سوى كلام باهظ الثمن. والكلام عند بلوا يهب نفسه بشكل طريف للغاية لقاء راتب معدوم. وإنه ليبدو هكذا، ليس وكأنه كهنوت، أو فن أو حتى أداة، ولكن كأنه نشاط مرتبط بالمناطق العميقة للرغبة واللذة. ومما لا ريب فيه أن هذه اللذة الغالبة للغة والتي تؤكدها «الثروة» الهائلة للتعبير، تضرب اختيارات بلوا الإيديولوجية بنوع من اللاواقعية غير المتسقة. وأما أن يكون بلوا مسيحياً متعصباً، ثم يشتم الكنيسة الامتثالية والحديثة من غير تمييز، والبروستاتيين والماصونيين، والإنكليز والديموقراطيين، وكذلك أن يكون هذا الغضوب لعدم اللياقة مشغوفاً بلويس الثامن عشر أو بميلاني (كاهنة ساليت)، فإن هذا لا يعد شيئاً آخر سوى

مـادة متغيرة، ومـردودة، ولا تخـدع أي قـارئ مـن قـراء بلـوا . ولـذا فـإن الوهـم هـو المضـامين، والأفكـار، الاختيـار، والعقـائد، والاعترافـات، والقضايا . وأما الواقع، فهو الكلمات، وشبق اللغة الذي مارسه هـذا الكاتب الفقير ذو الراتب المعدوم بجنون ما يزال إلى اليوم يشاركنا نزقه.

ميشليه اليوم

3 إنه لما أثار دهشتي، عندما قرأت ميشليه منذ عشرين عاماً، ذلك الإلحاح الموضوعاتي في هذا العمل: تعود كل صورة دائماً وقد تزينت بالنعوت الغريبة نفسها. وهي نعوت ناتجة عن قراءة جسمانية وأخلاقية في الآن ذاته. وهي في النتيجة «صفات طبيعية» تصاهر تاريخ ميشليه مع الملحمة الهوميرية. فبونابرت رجل شمعي واستشباحي، تماماً أن أثينا هي الآلهة في نظر الفارسيين. واليوم، لأن قراءاتي قد تلقحت، من غير ريب، بأفكار غيرت قصور النص منذ عشرين عاماً (سنسمي مجموع هذه الأفكار عموماً «البنيوية» أو «السيميولوجيا»)، فثمة شيء آخر هو الذي يدهشني (إلى جانب البدهية الموضوعاتية التي لا تزال حية). وهذا الشيء إنما هو اضطراب في الاستدلال. فإذا وقفنا عند حدود الانطباع الناتج عن القراءة، فإن ميشليه عندما يروي حكاية (التاريخ)، فغالبا ما يكون غير واضح (وإني لأفكر بعمله الأخير «تاريخ القرن التاسع عشر» والذي ليس سوى تاريخ القنصلية والامبراطورية).

فنحن لا نفهم جيداً، للوهلة الأولى، تسلسل الوقائع. وإني لأتحدى أياً كان لا يملك من تاريخ فرنسا إلا معرفة مدرسية قديمة أن يفهم أي شيء من سيناريو 18 بروميير كما أوجزه ميشليه: من كان الممثلون؟ وأين كانوا؟ إن المشهد مليء بالثقوب: فهو واضح على مستوى كل جملة (لا يوجد شيء أوضح من أسلوب ميشليه)، ولكنه يصبح أحجية على مستوى الخطاب.

ثمة أسباب ثلاثة لهذا الاضطراب. أولاً، إن الاستدلال عند ميشليه استدلال مضمر على الدوام. ذلك لأن ميشليه يمارس حذف أداة الوصل ممارسة مبالغاً فيها، كما يمارس القطيعة، ويقفز فوق الروابط، ولا يهتم بالبعد الذي يقوم بين جمله (وهذا ما سميناه أسلوبه الشاقولي). والمقصود هنا -هذه ظاهرة أسلوبية مهمة جداً، وقلما درست كما أعتقد- هو تلك البنية الشاردة التي تعطي الأفضلية لعبارات تشكل في تكوينها كتلة، من غير أن يهتم المؤلف بالفجوات في الرؤية ولا بالفرج: تقدم كل فكرة من غير مسوغ ذي قيمة نخصب به عادة خطابنا. وهذه البنية هي بنية «شعرية» كما هو بدهي (فنحن نجدها في الشعر وفي القول المأثور). وإنها لتتطابق تطابقا تاما مع البنية الموضوعاتية التي تحدثت عنها في البداية. ولذا فإن ما وجده التحليل الموضوعاتي، قام التحليل السيميولوجي، من غير شك، بتأكيده ومده.

ثم بعد ذلك، فإن التعبير، كما نعلم، معجون بالأحكام. فميشليه لا يتأمل أولا لكي يحكم ثانيا: إنه يقوم بخلط مباشر، وهرس حقيقي بين النبيل والوضيع (أو الفاضل): «ثمة رجلان من الأور صادقان، هما دونو ودييون...». «ولكي ننتهي أخيرا، إنها كوميديا سخيفة...». «أجابت سييز بإيجاز...». إلى آخره. وإننا لنرى أن القصة عند ميشليه تقع في الدرجة الثانية بشكل مفتوح. إنها سرد (ومن الأفضل

أن نقول إنها تعبير) يقوم على قصة ضمنية نفترض بأنها معروفة ضمناً. وإننا لنجد هنا أيضاً ثابتاً من الثوابت. فما يهم ميشليه إنما هو المسند، وهذا ما يضاف إلى الواقعة (إلى المسند إليه). ونقول إن الخطاب عند ميشليه لا يبدأ رسمياً إلا بالنعت. فالكائن اللغوي ليس هو الكائن المتحقق (الموضوعاتي)، ولكنه الكائن المثمن (النعتي): إن القواعد عند ميشليه قواعد عملية. وإننا لنعلم جيداً أن الصيغة الإخبارية التي جعل منها تعليمنا نهجاً بسيطاً، بل نهجاً أساسياً -يقوم تصريف كل الأفعال بادئ ذي بدء على الصيغة الإخبارية- إنما هي نهج معقد (فالدرجة صفر لصيغة نصب الفعل ولصيغة التمني تخبر عن ذلك)، وقد تم الحصول عليه في وقت متأخر جداً على أكثر احتمال. ثم إن النزعة الغنائية عند ميشليه تقوم بصورة أقل على ذاتيته وليس كما هي عليه في البنية المنطقية لتعبيره. فهو يفكر بوساطة النعوت -المسند- وليس بوساطة الكائنات والمعاينة. وهذا ما يفسر عنده اضطراب العقلانية الاستدلالية. ذلك لأن الاستدلال، أو الشرح العقلاني والواضح، يقتضي أن يتقدم المرء من أطروحة إلى أخرى (من فعل إلى فعل)، وليس أن ينشر حيث يكون إعصاراً من الصفات. أما بالنسبة إلى ميشليه فيمكن للمتناقضات أن تكون متناقضة، وذلك بما أنه لم يعد ملزماً بكائن المسند إليه. فإذا أنجز ذلك البطل «السيء» (بونابرت) عملاً «جيداً»، فإن ميشليه يقول ببساطة إن هذا «لا يمكن تفسيره». ولقد نرى أن هذا إنما يكون لأن استبدادية المسند تؤدي إلى نوع من القصور في المسند إليه (بالمعنى المنطقي. ولكن عندما يكون القصد هو الخطاب، فإن المعنى المنطقي لا يكون بعيداً عن المعنى النفسي: أليس الخطاب الإسنادي البحت هو على وجه التحديد خطاب الهذيان الذهاني؟).

وأخيرا، وهذا ما يمكن أن يكون الأكثر إثارة، ليس تسلسل

الوقائع هو الذي يهتز عند ميشليه فقط، ولكن الذي يهتز هو الواقعة بالذات. فما هي الواقعة؟ هنا تكمن قضية ذات بعد فلسفي. وإنها لتمثل الجسر بالنسبة إلى حمقى الإيبستيمولوجيا التاريخية. فميشليه يقبل اضطراب المفهوم. وليس هذا لأن تاريخه تنقصه الوقائع، وغالبا تلك التي تعد أكثر دقة، ولكن هذه الوقائع لا توجد هنا حيث ننتظرها. ويضاف إلى هذا أن ما يثمن ليس حجمها ولكن صداها الأخلاقي. فالواقعة عند ميشليه تتراوح بين المبالغة في الدقة وبين المبالغة في التلاشي. ولقد يعني هذا أنها لا تمتلك بعدها الدقيق: يقول لنا ميشليه إنه في 18 برومير (10 تشرين الثاني) ثمة من أشعل المواقد في قاعة دفيئة البرتقال الكبرى، وأنه كان يوجد أمام الباب طبل من الورق. ولكن ما هو حجم الباراسن؟ وماذا عن زمني العملية؟ وما هو دور سييز وتاليران؟ لا توجد أي إشارة لهذه الوقائع، أو لا توجد أي إشارة تخرج على الأقل من الخطاب العجائبي (بالنسبة إلى عاداتنا في القراءة التاريخية) بعض العناصر السردية صراحة. وفي النتيجة، فإن الأمر الذي يجعله ميشليه مضطربا إنما هو عرض الوقائع (هل يجب أن نذكر بأن نقد العلاقات أكثر تدميراً من نقد المفاهيم؟). يمكن القول من منظور فلسفي أو من منظور بعض الفلسفات إن ميشليه محق فيما فعل. وها هو، بشكل متناقض إلى جانب نيتشه: «لا توجد واقعة بذاتها. ذلك أن ما يصلنا إنما هو مجموعة من الظواهر، وثمة كائن ما يقوم باختيارها وجمعها وتأويلها... كما لا توجد حالة للواقعة بذاتها. إذ يجب أن يدخل المعنى إلى الواقعة أولاً قبل أن يكون الوقوف على حالة الواقعة ممكناً». ويمكن أخيراً أن نصف ميشليه بأنه الكاتب (المؤرخ) الذي يتصف بـــ«قبل أن»: إن تاريخه إذا كان مرويا، فليس ذلك لأن خطابه سريع، وغير صبور، وليس لأن كاتبه مشبوب العاطفة، ولكن لأن تاريخه لا يقف باللفة عند الواقعة، ولأن

اللغة في هذا المشهد للواقع الألفي تسبق الواقعة إلى ما لا نهاية: إنه عرض شاق في نظر المؤرخ التقليدي (ولكن، منذ اللحظة التي يصبح المؤرخ فيها بنيوياً، هل يكف عن الاقتراب من الفلسفة الحالية للغة؟). بيد أنه عرض نافع في نظر المنظّر الحديث الذي يفكر أن العلم التاريخي كأي علم. وهنا تكمن مشكلة «العلوم الإنسانية») بما إنه ليس جبراً، فهو يلتقي الخطاب قدراً، ومذ ذاك يبدأ كل شيء. ولذا يجب أن نعرف أن ميشليه بفضله (من بين فضائل أخرى قدمها لنا - وأخرى مجهولة ومكتوبة) قد قدم لنا، من خلال تفخيم عصره، الشروط الواقعية للخطاب التاريخي، وقد دعانا إلى تجاوز التعارض الأسطوري القائم بين «الذاتية» و«الموضوعية» (ليس هذا التمييز سوى تعليم إعدادي: إنه يعد ضرورياً على مستوى البحث)، ليبدله بالتعارض القائم بين العبارة والتعبير، وبين إنتاج الاستقصاء وإنتاج النص.

* * *

إن المحاكمة التي أقامها عدد من المؤرخين لميشليه وشاركهم فيها الرأي العام -والتي استدعى لوسيان فيبفر حجمها بسخرية- ليست فقط محاكمة علمية كما هو معلوم (وإن انصبت على معلومات المؤرخ وتأويلاته)، ولكنها أيضاً محاكمة للكتابة: يعد ميشليه إلى حد كبير (ليس بالنسبة إلى الجميع، والدليل على ذلك لوسيان فيبفر) مؤرخاً سيئاً. والسبب لأنه يكتب بدل أن يحرر. فنحن لم نعد نفهم الكتابة اليوم بوصفها إنتاجاً لتمكن أسلوبي. وإن ما كان يفعله ميشليه الكاتب (ممارس الكتابة، جراح النص) لم يكن أسلوبه. ليس جيدا على الدوام أن يكون المرء، تحديدا، إعلانا للأسلوب أحيانا)، إنما كان ما نسميه اليوم تطرف الدال. وإن هذا التطرف ليقرأ في «هوامش

التمثيل». وبكل تأكيد، فإن ميشليه يعد كاتباً كلاسيكياً (ممكن القراءة): إنه يروي ما يعرف، ويصف ما يرى، وإن لغته لتحاكي الواقع، وتطابق بين الدال والمرجع، وينتج بهذا علامات واضحة (لا يوجد «وضوح» من غير متصور كلاسيكي للعلامة، حيث يقوم الدال من جهة والمرجع من جهة أخرى، ويكون الأول في خدمة الثاني). ومع ذلك، فإن إمكان قراءة ميشليه ليس أمراً أكيداً. فهذا الإمكان غالباً ما يكون مخاطرة، ومشبوهاً بالمبالغات، والتشويش، والقطيعة، والهروب. فبين ما يزعم ميشليه أنه يراه (المرجع) وبين وصفه (نسيج الدوال) غالباً ما يكون ثمة شيء يبقى - أو ثمة فجوة. فلقد راينا أن السردية عنده يشوشها الحذف بسهولة، كما يشوشها الفصل، وارتباك المتصور «واقعة» نفسه. ذلك لأن الدال (بمعنى علامية الدلالة للكلمة: نصف سيميولوجيا ونصف تحليل نفسي) يمارس ضغطاً في نقاط أخرى كثيرة. ويمكن أن نجعل شعاراً لملكة الدال هذه ملكية ما نستطيع أن نسميه الإغواء الاشتقاقي. فاشتقاق الاسم من منظور الدال يعد موضوعاً مفضلاً. والسبب لأن الاشتقاق يمثل في الوقت نفسه الخطاب والأصل (ثمة تاريخ كامل من علم الاشتقاق، وفلسفة الاشتقاق، والكراتيل بروشت لبروست بحاجة إلى إعادة نظر). وكما أن جزءا كاملا من «البحث عن الزمن الضائع يصدر عن الاسم «جيرمانت»، فإن تاريخا كاملا لميشليه عن القرن التاسع عشر يصدر عن لعب بالكلمات الاشتقاقية: فبونابرت تصبح «لابون بارت»، النصيب الأكبر. فنابليون يرتد إلى اسمه، وهذا الاسم يرتد إلى اشتقاقه، وهذا الاسم يجعل حامله منخرطا في موضوعاتية قدرية كما لو أنه إشارة سحرية: إنها موضوعاتية اليانصيب، والمصادفة المشؤومة، والمقامر، والصورة الاستحواذية التي يضعها ميشليه من غير تلطف للبطل القومي. وسنرى أن عشرين سنة من تاريخنا تتعلق

بهذا الأصل لبونابرت: إنه أصل (وهنا تكمن المبالغة المجنونة للنص) غير تاريخي على الإطلاق، ولكنه حرفي: إن حروف الاسم هي التي تكوّن القصة عند ميشليه. وإن هذه القصة حلم حقيقي إذن، تماماً كما يمكن للتحليل النفسي أن يحللها حالياً.

إذا قرأنا ميشليه، فيجب أن لا نستخدم ضده هذا الثقل أو تلك الحيوية للدال. إذ ربما نعلم -اليوم أفضل من أمس- العلم التاريخي، ولكن هل نعلم ما هو خطاب التاريخ؟ فالتاريخ لم يعد اليوم يُروى، لأن علاقته بالخطاب مختلفة. ولقد كان ميشليه محكوماً عليه باسم استدلالية جديدة ما كان يمكن أن تكون له، بيد أنها استدلالية زمنه. ويمكن القول يوجد في النتيجة تباين تام بين هذين التاريخين (ولا يوجد خطأ فقط، أو نقص، من الأول إزاء الثاني). ولقد كان ميشليه مصيباً في مواجهة كل المؤرخين في زمنه. وإن هذا الصواب ليمثل في عمله الجزء الذي يبدو لنا اليوم عدلاً. فميشليه لم «يشوه» «الواقع» (أو إنه فعل أكثر من ذلك بكثير)، ولكنه وضع نقطة الموازنة لهذا «الواقع» ولخطابه في مكان غير متوقع. فلقد أزاح مستوى إدراك التاريخ عن وصفه. وإن الأمثلة في عمله التاريخي فائضة (من ذلك مثلاً الوقائع الجماعية، الآداب، الواقعيات البيئية، التاريخ المادي، وكل الأشياء التي أينعت في التاريخ اللاحق)، ولكن المثل الذي أريد أن أعطيه عن هذا «القرار الإدراكي»، سآخذه من تاريخه الطبيعي (البحر). فبما إنه كان على ميشليه أن يصف العاصفة الهوجاء لتشرين الأول 1859، بجرأة تجعله ينتسب إلى الشعراء الرمزيين، فقد وصف البحر من الداخل. والأمر الذي يظهره غريبا في مذهبه، هو أن هذا الداخل لا يمثل هنا استعارة، وليس ذاتيا، ولكنه كان حرفيا، ومكانيا. فلقد جرى الوصف كله من داخل الغرفة التي حجزته العاصفة فيها. وبقول آخر، لقد كان يصف ما لا يراه، ولم يكن ذلك كما لو أنه يراه (فهذا سيكون استصبارا شعريا تافها)، ولكن كما لو أن

واقع العاصفة كان مادة مجهولة، جاءت من عالم آخر، وتدكها كل أعضائنا باستثناء أبصارنا. وإن هذا الإدراك ليعد في الحقيقة إدراكاً مُخَدَّراً. وذلك لأن اقتصاد حواسنا الخمسة يكون فيه مشوشاً. ولقد كان ميشليه يعرف على كل حال المجازفة النفسية لوصفه: تستفزه العاصفة لكي يقوم بتجربة على جسده بالذات، تماماً كما يفعل أي ناشق للحشيش أو للمسكالين: «ثابرت على العمل، يشدني الفضول لكي أرى إذا كانت هذه القوة الوحشية ستنجح بقمع الفكر الحر وتعطيله. وإني لأعمل على إبقاء فكري النشط سيد نفسه. فأنا أكتب والاحظ. بيد أنه بعد طول زمن، يجرح التعب والحرمان من النوم فيَّ القدرة. وهي الأكثر رهافة في الكاتب، كما أعتقد، كما يجرحان معنى الإيقاع. ولذا، فإن جملتي تأتي غير متناغمة. وإن الحبل الكائن في أدواتي، هو الأول الذي انقطع». ومن هنا، فإن الهذيان لم يكن بعيداً: (الأمواج)... كانت تترك فيَّ أثر «موب» مرعب، ودهماء مفزعين، ليسوا من البشر، ولكنهم كلاب نابحة، مليون، بل مليار درواس هائج، أو بالأحرى مجنون... ولكن ماذا أقول؟ كلاب ومليار درواس؟ لم يكن الأمر كذلك أيضاً. لقد كانت أشباحاً كريهة لا اسم لها، وحيوانات من غير عيون وآذان، وليس لها سوى أشداق مزبدة». فإذا قلنا إن كل التاريخ الذي يكتبه ميشليه هو من النوع الهذياني، فلا يعني هذا أننا نبخس من شأن المعنى التاريخي عنده، وإنما يعني أننا نمجد اللغة الحديثة، أي نمجد هذا الحدس، أو تلك الشجاعة التي كان يملكها، والقيام بفعل كما لو أن خطابنا يخترق العالم، والزمان، من أقصاه إلى أدناه اختراقاً لا يتناهى، أو كما لو أن هذيان الأمس يمثل حقائق الغد، وهكذا دواليك.

* * *

ثمة طريقتان بهما يعود الرجل العظيم إلى رشده: إذلاله

بوصفه فرداً، أو إذابته في عمومية تاريخية، وجعله إنتاجاً محدداً لوضع، وللحظة، ونائباً عن طبقة. ولم يكن ميشليه ليجهل السبيل الثاني. فقد أشار عدة مرات إلى العلاقة بين بونابارت والمال، وهذا إجراء يذهب مسبقاً في خط النقد الماركسي. ولكن العمق -أو الهاجس- في عرضه، هو التقليل من شأن بونابارت في جسده. فالجسد الإنساني -ومن الأفضل أن نقول الجسد التاريخي كما يراه ميشليه- لا يوجد، كما نعلم، إلا بالتناسب مع المحنة أو القرف الذي يثيره. وإن هذا الجسد لهو جسد جنسي (يستلزم رغبة أو تقززاً: غريزة جنسية) وجسد أخلاقي في الوقت نفسه (لقد كان ميشليه مع أو ضد، وذلك بحسب مبادئ أخلاقية صريحة). وإن هذا ليكون إذا أردنا جسداً ينتصب كاملاً في فضاء الاستعارة: مثل ذلك استعارة الغثيان الذي يمثل تقلصاً عضلياً لا إرادياً ومادياً ورفضاً فلسفياً. وعندما أعدت قراءة ميشليه بعد مضي عدة سنوات، فقد شعرت أني مشدود مجدداً إلى السمة الإمبراطورية للوحاته. واللوحة تمثل مع ذلك جنساً يثير الملل بسهولة. والسبب لأنه لا يكفي أن نصف جسداً لكي نجعله موجوداً (مرغوباً). فبلزاك مثلاً، ما كان ليحظى مطلقاً بعلاقة جنسية تقوم بينه (وإذن فنحن أيضاً) وبين شخصياته. ولذا، فإن لوحاته كانت فانية. أما ميشليه فلم يكن ليقوم بالوصف (على الأقل في اللوحة التي أفكر بها هنا، أي لوحة بونابارت): ففي الجسد كله (حيث يطوف عليه بلزاك يثقل عضواً بعد عضو) كان يُعلِّم بحيوية مكانين أو ثلاثة أمكنة ويكرر قولها مراراً. فعند بونابارت (ويجب القول فوقه) تمثَّلت هذه الأمكنة في الشعر الكستنائي الذي كان شديد لمعان الدهن إلى درجه بدا أسود، وفي الوجه الأصفر، والشمعي، من غير أهداب ولا حواجب، وفي العيون الرمادية وكأنها زجاج بلوري، وفي الأسنان البيضاء، الشديدة البياض. («ولكن أن يكون أسود، بونابارت هذا!... إنه أسود، ولكن أي أسنان بيضاء!»). إن هذه اللوحة

آسرة، ولكن الأمر الذي يثبت قدرة ميشليه (المبالغة في نصه، وانفلاته بعيداً عن المبالغة)، هو أننا لا نستطيع أن نقول لماذا. وليس هذا لأن فنه يدق عن الوصف، أو لأنه غامض، أو لأنه يتوارى خلف انتقاد خبيث، ولا لأنه يمثل «لا أدري ماذا»، ولكن لأن المقصود هنا هو فن غريزي يربط الجسد مباشرة (جسد بونابارت وجسد ميشليه) باللغة، من غير المرور بأي وصل عقلاني (لنفهم من هذا إخضاع الوصف لشبكة إما تشريحية -ومثل هذه كان بلزاك قد لاحظها- وإما بلاغية - وإننا لنعلم أن صورة الشخص تنتمي تقليدياً إلى شُرْعة قوية هي شرعة العروض الخطي). وما دام الحال هكذا، فإنه من غير الممكن أن يتكلم المرء عن الغرائز الجنسية مباشرة. وكل ما يمكن فعله هو توقّع المكان. وإن هذا المكان ليسمح لنفسه عند ميشليه بالتموقع قريباً من قريب: إنه اللون -وإن يتضمن حالات المادة، نصف مرئية، ونصف ملموسة. وإذا نظرنا إلى ألوان بونابارت، فسنجد أنها سيئة (أسود، أبيض، رمادي، أصفر). وإن اللون على كل حال -خارج التاريخ، أي في الطبيعة- ليبعث البهجة. فلننظر إلى وصف الحشرات: «... إنها كائنات جذابة، كائنات غريبة، وحوش رائعة، لها أجنحة من نار، ودروع من زمرد، ترتدي زخرفاً من مئة نوع، ومسلحة بآلات غريبة براقة ومهدِّدة، بعضها من الفولاذ المصقول المطلي بالذهب، وبعضها الآخر له شرّابات حريرية ملبَّدة بالمخمل الأسود: فتلك مثل ريشة ناعمة من الحرير فوق عمق ثري بالسمرة المحمرة، وتلك من المخمل الرماني المزركش بالذهب. ثم ثمة ألوان زرقاء خارقة، تبرزها نقاط مخملية. وثمة في مكان آخر خطوط معدنية، تتلوها خطوط من المخمل الكامد». ولقد نرى في هذا ضغطاً، وغريزة جنسية للون المتعدد (تماما كما يلاحظ هذا خلف الأجفان المغلقة) يذهب إلى حد الانتهاك الإدراكي: «رزحت، فأغلقت العينين وطلبت العفو، فلقد تجمد دماغي، وعمي، وأصبح بليدا». وكانت هناك دائما تلك الموهبة لجعل الغريزة

الجنسية دالة من غير اقتلاعها من الجسد أبدا». وإننا لنجد هنا أن تنافر الألوان يحيل إلى الكثرة التي لا تنضب لطبيعة الحشرات التوليدية. ولكننا هنا أيضا، نجد العكس ينهض فجأة. إنه الاختزال الجريء إلى لون استحواذي: ماذا تكون سلسلة جبال البيرينيه؟ «الأخضر»: «إن اخضرار المياه في جبال البيرينيه، ليعد شيئا فريدا بانعكاس هذه الجبال فيها، حتى لكأنها سهول من الزمرد... من المرمر الأخضر...». ويجب أن لا يقال إن ميشليه «رسام»: اللون يذهب إلى أبعد من الرسم (وأحيل هنا إلى الملاحظات التي سجلها حديثاً كل من ج.ل. سيغر وجوليا كريستيفا). فاللون تبع للذة الطعم، وإنه لينتمي إلى الجسد العميق. ولذا، فهو يضع في نص ميشليه مناطق، وشواطئ موهوبة لقراءة نستطيع أن نصفها بأنها مغذية.

* * *

أجل، إن الدال عند ميشليه دال فاخر. ومع ذلك، فإن ميشليه ليس مقروءاً. فإذا قرأنا ميشليه مؤرخاً أو بوصفه مرشداً أخلاقياً - وقد كان هذا دوره إلى أن وقع في النسيان- فربما يكون الدال قوياً جداً (وهذا هو السم النقاع). فلغاتنا لغات الشُرع، ويجب أن لا ننسى هذا. وإن المجتمع ليمتنع، بألف طريقة، أن يخلطها، فلا هو ينتهك انفصالها ولا هو ينتهك تراتيبها. وإن الخطاب التاريخي، والخطاب العظيم للإيديولوجيا الأخلاقية (أو خطاب الفلسفة) يظل مجرداً من كل رغبة: نحن إذا لم نقرأ ميشليه، فإن ما نكتبه إنما هو رغبته. وهكذا فإن ميشليه، إذ يشوش قانون تمييز «الأجناس»، فإنه يفوّت مكانه للمرة الأولى: إن الناس الجادين، والامتثاليين يقصونه عن قراءاتهم. ولكن ثمة انزياح آخر. إذ لا توجد طليعة تعترف بمبدأ الدال هنا (أو بالأدب بكل بساطة). وإن هذا الإقصاء الثاني ليعد أكثر أهمية، وأكثر آنية أيضاً. وإننا لنشعر أنه يجب أن تقال كلمة في هذا

المقام، ذلك لأننا هنا نستطيع أن نفهم ليس فقط لماذا لم يكن ميشليه مقروءا من القراء الفاعلين، والمنتجين (الشباب، إذا أردنا)، ولكن نستطيع أن نفهم أيضا وعلى وجه العموم، ما هي بعض تسامحات القراءة المعاصرة.

إن ما لا نتسامح معه هو الكلام الفخم (ويبقى على كل حال أن نعلم نحن أنفسنا إذا ما كنا نستعمل هذا الكلام). وإن خطاب ميشليه مليء كما هو بدهي بمثل هذه الألفاظ الغامضة والجزلة. وإنه لمليء أيضا بتلك الجمل النبيلة والمنفعلة، وبالأفكار المزينة والامتثالية، والتي نرى فيها، بالإضافة إلى الموضوعات المتباعدة والفضول المتخم، اهتزازا لا يحرك فينا ساكنا (فعل، طبيعة، تربية، شعب، إلى آخره). فكيف يمكن للمرء اليوم أن يتلقى جملة (لا على التعيين) مثل: «يمثل الأب بالنسبة إلى الطفل وحياً من العدل»؟ إن هذه اللغة المفخمة لم تعد مقبولة، وذلك لأسباب متعددة تستند إلى التاريخ وإلى اللغة في الوقت نفسه (لا يوجد شيء أكثر أهمية وأقل دراسة من دُرّجة الكلمات). ولن تُقبل أيضاً هذه اللغة التي تتكدس في خطاب ميشليه وتقيم الحواجز. فإذا كان الكتاب لا يسقط من أيدينا -لأن الدال موجود هنا ليقوم بإعادة دفعه- فيجب على الأقل أن نقوم بتصفيته، كما يجب أن نفلق ميشليه، وما هو أسوأ من كل ذلك هو أن نعذره.

قوية هذه النفايات المشجية عند ميشليه. ويمكننا أن نقول تناقضياً مايلي: إن ما يكون أكثر صدقاً هو الذي يشيخ بسرعة أكبر (أما السبب، فمن منظور التحليل النفسي، هو أن «الصدق» ينتمي إلى نظام التخيل: هنا حيث اللاوعي ينكر ذاته بصورة أفضل). وبالإضافة إلى هذا، يجب أن يكون مقبولاً لدينا بأنه لا يوجد كاتب ينتج خطاباً محضاً (لا عيب فيه، وغير قابل للفساد في عمومه): يتفتت العمل بفعل الزمن كما يتفتت نتوء التضريس الصلصالي. ويوجد دائما عند العظماء، والذين هم أكثر جرأة، وعند أولئك الذين

نحبهم أكثر أماكن من الخطاب كريهة جدا. وإنه لمن الحكمة أن يقبل المرء هذا (أو إن تعددية الكتابة هي التي تضطرنا إلى قبول هذا بشكل أكثر حدة وعدوانية). ومع ذلك، فإننا لا نستطيع أن نكون ذمة بريئة إزاء ميشليه بهذه البساطة الليبرالية. إذ يجب أن نذهب إلى أبعد من ذلك. وهذه الكلمات التي مات سحرها بالنسبة إلينا، يمكن أن يعاد تجديدها.

بادئ ذي بدء، لقد كان لهذه الكلمات في زمنها معنى حيا، كما كان لها في بعض الأحيان انسجامها الشرس. وقد كان ميشليه يستخدمها بشغف ضد كلمات أخرى، هي نفسها كلمات نشطة ومستبدة (تخطو اللغة دائما خطوة سجالية). ويجب هنا على الثقافة التاريخية أن تساعد ثقافتنا. إذ يجب علينا أن نعرف رهان اللغة في الزمن الذي كان ميشليه يكتب فيه. ذلك لأنه يجب تثمين الكلمة جدليا (وليس من خلال التواضع الضيق لفقه اللغة. وإنني لأفكر هنا بكلمة «حضارة» التي كان لوسيان فيبفر قد درسها). ذلك لأن استدعاء التاريخ يريك تارة القراءة الحالية ويقيدها، ويقسرها على مساواة لا تناسب زمنها، وحينئذ يجب التحرر منها بطلاقة عظمى. ويكون الأمر على العكس من ذلك تارة أخرى. فاستدعاء التاريخ يخدم في إعادة إحياء الكلمة، وحينئذ يجب العثور على هذا المعنى التاريخي وكأنه عنصر طيب المذاق، وليس بوصفه عنصراً متسلطاً، وشاهداً على حقيقة، ولكن بوصفه حراً، ومتعدداً، ويُستهلك في لذة التخيل نفسه (لذة التخيل لقراءتنا). وأخيراً، إذا تعلق الأمر بنص، فيجب أن نستخدم المرجع التاريخي بصلف. أما إذا كان سيختزل من قراءتنا ويقللها، فإن رميه أولى. وسيكون الأمر على العكس من هذا، إذا وسعها وجعلها أكثر رهافة.

إنه كلما كان للكلمة استعمال سحري أكبر، كانت وظيفتها

المتحركة أكبر. وإذ ذاك يمكن استعمالها في كل شيء. وتشبه هذه الكلمة القوة الخفية، وورقة الجوكر: يمكن أن تكون فارغة، بيد أنها تأخذ الموقع الأكبر في الوقت نفسه. وإن مبرر الكلمة ليكون أقل في معناها مما هو في موقعها، وفي علاقتها مع الكلمات الأخرى. فالكلمة لا تحيا إلا تبعاً لسياقها. ويجب أن يُفهم سياقها بشكل يتجاوز الحدود: وهذا يمثل كل النسق الموضوعاتي والإيديولوجي للكاتب. وإنها لتمثل أيضاً وضعنا بوصفنا قراء في كل ضخامة هذه الوضع ورهافته. ألم تُستهلك كلمة الحرية (لكثرة ما استعملها الدجالون)؟ بيد أن التاريخ يستطيع أن يستحضر الآنِّية الرهيبة. فنحن نشعر اليوم جيداً بأن الحرية، بالمعنى الذي كان لهذه الكلمة إبان الثورة الفرنسية، تمثل كينونة عظيمة التجريد (وخاصة جداً أيضاً: حرية الصحافة، حرية التفكير). ولذا، فهي لا تقوى أن تلبي المطالب العملية للعامل المستلب في عمله وأوقات فراغه. ولكن يمكن لهذه الكلمة أن تقود إلى انطواء يقوم في التجريد نفسه للكلمة. ومن هنا، فإن هذا التجريد سيصبح قوة، وسيصبح ميشليه مقروءاً من جديد (إزاء تصاعد بعض المخاطر البيئية، لا شيء يقف دون إحياء كلمة «الطبيعة» عند ميشليه. فلقد بدأ هذا). وأخيراً، فإن الكلمات لا تموت ليس لأنها ليست «كائنات»، ولكن لأنها «وظائف». وإن من شأنها أن تستبدل التناسخ (بالمعنى الحقيقي للكلمة)، وإعادة التقمص (وهنا يكشف أيضاً نص فيبفر، وهو نص نُشر بُعيد الاحتلال النازي، كيف أن عمل ميشليه في عام 1946 أحدث مجدداً صدى مفاجئاً لآلام الفرنسيين الذين اضطهدهم الاحتلال الأجنبي والفاشي).

* * *

إن ممر الماركسية هو الذي يفصلنا، كما هو بدهي ومبدئي، عن

ميشليه، أي ليس فقط قدوم نموذج جديد للتحليل السياسي، ولكن أيضا قدوم قطار كامل من الهداية مفهوما وكلاما. ولو تأملنا لوجدنا أن ميشليه ما كان ليفهم شيئا من العقلانية الماركسية (وإني لأشك في أنه كان يعرف عنها شيئا، على الرغم من أنه توفي في عام 1874). أما إيديولوجيته بالمعنى الحقيقي للكلمة، فهي البرجوازية الصغيرة. ولكنه اضطلع بالأخلاق علانية (حتى وإن كانت الكلمة كريهة). تلك الأخلاق الحاضرة كما في كل اختيار سياسي. فعمله يعد فعلا عملا سياسيا، ليس بمسالك تحليله التي نادراً ما تكون واقعية وجدلية، ولكن في مشروعه الذي يكرر تكراراً لا هوادة فيه عناصر لا تطاق في التاريخ وفي المجتمع. فكلمة «شعب» كلمة مهمة بالنسبة إليه (وقد كانت هي كلمة الثورة). وإنه لم يعد بالإمكان تحليل هذه الكلمة اليوم كما كان ذلك في زمنه. لم نعد نتكلم عن الشعب، بيد أننا ما زلنا نقول: «القوى الشعبية، والجماهير الشعبية». وقد كان لميشليه مع الشعبي علاقة حية، ومستقيمة. ذلك لأنه عرف أن يضع هذه العلاقة في القلب من وضعه بوصفه كاتباً (أي في القلب من مهنته). والدليل الذي أعطيه هو ذلك الدليل الذي يلامسني اليوم أكثر: إنه ليس في شهاداته عن الوضع العمالي (ومع ذلك فهم غير مهملين)، ولكن في هذه الكلمة الجلل: «لقد ولدت شعباً، وكان الشعب في قلبي... ولكن لغته كانت بالنسبة إليّ لغة مستحيلة. ولذا لم أستطع أن أجعله يتكلم». وإن ميشليه ليطرح هنا مشكلة آنية، مشكلة حارقة، وإنها لمشكلة تخص انفصال الاجتماعي عن اللغات. فمن كان ميشليه يسميه الشعب في زمنه لم يكن يخلو من اللغة (وإلا لكان الأمر غير معقول)، ولكن لغة الشعب هذه كانت على الأقل (وبالفعل، ماذا كانت) موضوعة خارج ضغط النماذج البرجوازية والبرجوازية الصغيرة، بسبب نقص في وسائل الاتصال الجماهيرية، ونقص في المدارس. وإن رغبة المرء في

أن يتكلم لغة شعبية -حتى وإن كان لا يستطيع إلى ذلك وصولا- إنما تمثل لديه، على الأرجح، دعوة يلتقي فيها نوعا من «العفوية»، وحالة من حالات الإيديولوجيا الخارجية للغة (لها حساسيتها في كثير من الأغاني الشعبية اللذيذة). أما اليوم، فقد دمرت هذه المادة الرومانطيقية. فاللغة «الشعبية» ليست شيئا آخر غير اللغة البرجوازية الهجينة، الشائعة، والمبتذلة، والمعطرة بنوع من «المعنى العام»، يتمثل مكان توزيعه في الصحف، والرائي، والمذياع، ولدى كل الطبقات الاجتماعية مجتمعة. وتعد اللغة الشعبية بالنسبة إلى ميشليه أرضاً للميعاد. أما بالنسبة إلينا، فيعد هذا الأمر مَطْهَراً يجب تجاوزه (ومن هنا كان الرفض الثوري عند بعضهم في عبور هذا الممر). ولا يوجد شيء أكثر مأساوية وإنهاكاً بالنسبة إلى ميشليه وبالنسبة إلينا - ما دام يبدي المشكلات- من هذا النص الذي يختتم فصلاً من كتاب ميشليه بعنوان (أبناؤنا، 1869)، مليء بالصور: «بعد القضية المريعية والمظلمة التي حدثت في 24 حزيران عام 1848، أقول لبيرانجيه والألم يحنيني ويرهقني: «أوه، من سيعرف كيف يتكلم إلى الشعب؟... فلنمت من غير هذا». ولقد أجابه هذا المفكر الصلد والبارد: «صبراً! إنهم هم الذين يصنعون كتبهم». مرت ثماني عشرة سنة. فأين هذه الكتب؟».

ربما ستكون هذه القضية التي صدرت عن العجوز ميشليه هي قضية الغد.

حداثة ميشليه

4 لا يمثل ميشليه دُرْجة، كما أنه ليس حديثاً. فالمؤرخ الكبير قد وقع هو نفسه في الفتحة العلوية لسقف التاريخ. فلماذا؟

هذا سؤال شاق، بل مأساوي. وإنه لكذلك على الأقل بالنسبة إلى شخص يحب عمل ميشليه حباً جماً، ويريد في الوقت نفسه أن يساهم في مجيء هذه القيم الجديدة التي يشكل هجومها ما نسميه بسهولة الطليعة. وإن هذا الشخص ليعتقد أنه يحيا حينئذٍ في المتناقضات. وما ترى فيه حضارتنا، منذ سقراط، أنه يمثل أخطر الجروح، هو أن يستطيع الكائن الإنساني أن يستقبل من الآخرين ومن ذاته. ومع ذلك: ماذا يكون عليه الأمر إذا لم يكن هذا الشخص هو المتناقض، بل كانت الحداثة نفسها هي المتناقضة؟ إن الرقابة البدهية التي تفرضها الطليعة على ميشليه سترتد، حينئذ، ضدها بحجة الوهم، والاستيهام السلبي الذي يجب شرحه: يمكن للتاريخ - الذي تشكل الحداثة جزءاً منه - أن لا يكون عادلاً. فهل يمكنني أن أقول إنه

غبي؟ إن ميشليه نفسه هو الذي علمنا هذا.

إني لأفهم من حداثة ميشليه حداثته الفعلية والفضائحية، وليس حداثته الإنسانية، وإننا لندعوه باسم هذا أن يبقى شاباً في تاريخ الأدب الفرنسي. ومن هنا فإني أرى أن حداثة ميشليه تنقسم إلى ثلاثة أقسام على الأقل.

الأولى، وقد تهم المؤرخين. فميشليه كما نعلم، قد أسس ما نزال نسميه إلى اليوم على استحياء علم السلالة الفرنسية. وإن طريقته لتقوم على تناول من مات من البشر في الماضي، ليس تعاقبياً أو سلبياً، ولكن من خلال شبكة من السلوك الشهواني، ونسق من الأطعمة، والثياب، والممارسات اليومية، والتمثيلات الأسطورية، وأفعال الحب.

ولقد عرى ميشليه ما يمكن أن نسميه شبقية التاريخ: يصبح الجسد معه هو أساس المعرفة والخطاب. ومن هنا، يوحد الجسد كل عمله، وذلك انطلاقاً من الجسد القرسطوي - هذا الجسد الذي يتذوق الدموع - وانتهاء بجسد الساحرة النحيل. وإن الطبيعة نفسها، بحراً، وجبلاً، وحيواناً ليست سوى الجسد الإنساني في حالة اتساعه، ولقد يمكننا أن نقول إنها الجسد في حالة اتصاله. ولذا، فإن عمله يتناسب مع مستوى من الإدراك غير معروف حيث لا تزال العلوم التي تسمى العلوم الإنسانية تحجبه. ويبقى هذا الشكل من أشكال نفي المعقول التاريخي فريداً جداً. فهو يناقض الاعتقاد الذي يستمر في قوله لنا يجب لكي نفهم أن نجرد. وهذا يعني على نحو من الأنحاء نفي المعرفة.

وأما حداثة ميشليه الثانية، فهي تهم الإبيستمولوجيا وذلك لأن كل عمله يضع في حيز البداهة - وغالباً ما ينجز - علماً جديداً بالفعل. ونحن لا نزال نناضل من أجله. ولذا، لن نسميه علم اللاوعي،

ولا العلم الرمزي بشكل أكثر اتساعاً. بل سنسميه باسم أكثر عمومية هو علم الانزياح. وهو اسم كان فرويد قد سماه به في كتابه «موسى». فكيف نستطيع أن نعبِّر (من غير أن نخشى الألفاظ الجديدة)؟ هذا لا يهم. فلقد وسمت، من غير ريب، العقل الإنساني منذ الأبد، عمليات انزياح، واستبدال، واستعارة أو كناية، وظلت به كذلك حتى عندما أصبح هذا العقل عقلاً وضعياً. ولكن الذي يخصص مكاناً عظيماً لميشليه – وقد كان مكانه من قبل عظيماً – في هذا الخطاب الجديد للعلم هو أن الاستبدال في كل عمله – وربما كان هذا بتأثير فيكو الذي أعطى قبل البنيوية المعاصرة، ويجب أن لا ننسى هذا، للتاريخ أرقاماً بدل الصور البلاغية الكبرى – والتعادل الرمزي قد مثلاً منحى نسقياً للمعرفة، أو إذا كنا نفضل، فإن المعرفة لا تنفصل عن المناحي، ولا عن بنية اللغة نفسها. فعندما يقول لنا ميشليه مثلاً، وحرفياً إن «القهوة للجنس عذر»، فإنه يصوغ خفية منطقاً جديداً يتفتح اليوم في المعرفة كلها: الفرودية، والبنيوية، ولن أتردد في القول، والماركسية، ذلك لأن كل الذين يأخذون بعلم الاستبدال، يجب أن يجدوا أنفسهم مرتاحين في عمل ميشليه.

وأما حداثة ميشليه الثالثة، فإدراكها هو الأكثر صعوبة، وربما يكون قبولها هو كذلك. والسبب لأنها تقدم نفسها تحت اسم ساخر هو التحيز. فميشليه هو رجل التحيز. ولقد عاب عليه ذلك كثير من النقاد والمؤرخين المقيمين ببهاء في رغد الوعي الموضوعي! فهو، لكي يكتب، يتحيز. وإن خطابه جميعاً ناتج عن اختيار، وعن تقييم للعالم، وعن جواهر، وأجساد. ولا توجد واقعة غير مسبوقة بقيمتها الذاتية. فالمعنى والواقعة يعطيان معاً في الوقت نفسه. وإن هذا ليعد اقتراحاً غير معهود في نظر العلم. وعلى الرغم من ذلك، فثمة فيلسوف اضطلع به: إنه نيتشه. بيد أن نيتشه وميشليه تفصل بينهما مسافات

شرسة تتمثل في الأسلوب. ومع ذلك، فلننظر كيف يقيّم ميشليه عصره، أي القرن التاسع عشر: إنه يقيّمه من خلال صورة كان نيتشه يعرفها جيداً، كما عرفها من بعد باتاي (وهو قارئ محترس من قراء ميشليه. ويجب أن لا ننسى هذا). وهذه الصورة هي صورة الملل، وصورة تسطيح القيم. وإن انتفاضة ميشليه في عصره، ذلك العصر الذي كان على نحو من الأنحاء يراه منطفئاً، لتتجلى في أنه لوح بالقيمة عناداً وكأنها شعلة نهاية العالم. وقد كان ذلك منه لأن الفكرة الأكثر حداثة -وهي فكرة يتقاسمها تحديداً مع فيتشه وباتاي - هي أننا في نهاية التاريخ. وهذا أمر يجعلنا نتساءل أي طليعة تتجرأ أن تأخذه على عاتقها؟ ذلك لأنه حارق، وخطر.

ومع ذلك، وقد قلنا هذا، إن حداثة ميشليه لا تخترق. فلماذا هي كذلك؟ ثمة لغة عند ميشليه تقيم العوائق، وتثقل عمله وكأنها جلد ميت. وإنها لتمنعه من الانفصال. بينما تقاس القوة التاريخية لكاتب من الكتاب، في معركة الحداثة، بمقدار انتشار الاستشهادات التي يقوم بها. ولما كان ميشليه سيئ الانتشار، فإنه لم يكن ليُستشهد به.

وهذه اللغة هي ما يجب أن يسمى «تفخيم» ميشليه. وهذا التفخيم ليس مستمراً. ذلك لأن أسلوب ميشليه كان لحسن الحظ خليطاً، يجتمع فيه حتى أسلوب الباروك (وإننا لنجد في هذا سبباً إضافياً يمنح الحداثة حقاً في استرجاع حداثة ميشليه). ولكنه كان دائم العودة، وإنه ليغلق ميشليه في التكرار، وفي الفشل. وما دام الحال كذلك، فما الذي يتكرر في حالة الفشل. إن الإمضاء هو الذي يتكرر. وإن ميشليه ليلمع من غير توقف، وهو جديد باستمرار، ولكنه القدرة الهائلة والدائمة لكتابته، وتقوم السمة الإيديولوجية بالإمضاء عليها بلا انقطاع. وإن هذه السمة، وهذا الإمضاء هو ما ترفضه الحداثة. وقد كان ميشليه يكتب إيديولوجيته بسذاجة، فأضاعه هذا.

فحيث كان ميشليه يعتقد أنه حقيقي، وصادق، ومضطرم، فهو يبدو اليوم في هذا الموضع أنه ميت، ومحنط: مهجور وكأنه نفاية.

تقاس القدرة المالية لكاتب من كتاب الماضي بمقدار الالتفاف الذي عرف أنه يفرضه على إيديولوجية طبقته. فالكاتب لا يستطيع أن يهدم مطلقاً إيديولوجيته، ولكنه يستطيع أن يغشّها. غير أن ميشليه لم يعرف أو لم يرد أن يغش اللغة الموروثة من الأب: لقد كان طابعاً صغيراً، ثم مديراً لبيت الصحة، كما كان جمهورياً، وفولتيرياً. وباختصار، لقد كان برجوازياً صغيراً. وإذا كان ذلك كذلك، وإذا كانت إيديولوجية البرجوازية الصغيرة واضحة جهاراً، كما كان الحال بالنسبة إلى ميشليه، فإنها تمثل اليوم تلك الإيديولوجيات التي لا تسامح. وهي لا تزال تمثلنا بشكل واسع، كما أنها لا تزل تمثل مؤسساتنا، ومدارسنا. وهي إذا كانت كذلك، فإنه لا يمكن النظر إليها بوصفها ظرفاً طارئاً كما نستطيع أن نفعل ذلك بالنسبة إلى الإيديولوجيا التقدمية لبرجوازية القرن الثامن عشر. ولذا نرى من منظور حديث أن ديدرو يُعد مقروءاً، بينما ليس الأمر كذلك بالنسبة إلى ميشليه. ومن هنا يمكن القول إن ميشليه يأخذ كل هذا «التفخيم» من إيديولوجيته الطبقية، ومن الفكرة، ومن الخيال كما يمكننا أن نقول. وبموجب هذا، تصبح غاية المؤسسات الجمهورية، ليس إلغاء انقسام رأس المال والأجراء، ولكن تصبح غايتها تخفيف تنافسهم وجعلهم متناغمين على نحو من الأنحاء ، ومن هنا، نرى خطاباً وحدوياً من جهة (نحن نقول اليوم إنه خطاب المدلول). وهو خطاب لا يمكنه إلا أن يتنازل لميشليه عن كل قراءة التحليل النفسي. وإننا لنرى، من جهة أخرى، فكراً تنظيمياً للتاريخ. وهو فكر لا يستطيع إلا أن يغلق له القراءة الماركسية.

وإذا كان هذا هكذا، فما العمل؟ لا شئ. وليتصرف كل واحد

مع نص ميشليه كما تمليه عليه سعادته الخاصة. ذلك لأنه من الواضح أنه مازلنا غير ناضجين لإنجاز قراءة تمييزية، تقبل أن تجزأ نص المؤلف، وأن توزعه، وتعدده، وتنزعه، وتفصله بما يقتضيه قانون اللذة. فنحن مازلنا لاهوتيين، وليس جدليين. وإننا لنفضل أن نرمي الطفل مع ماء الجرن لا أن نلطخ أنفسنا. ونحن ما زلنا غير «مهذبين» لكي نقرأ ميشليه.

بريخت والخطاب: مساهمة في دراسة الاستدلال

5

1- الخطاب الثالث

ب.ب.المسكين: هذا هو عنوان قصيدة بيرتولت بريخت. وكان قد كتبها في عام 1921 (أي عندما كان في الثالثة والعشرين). وهذه ليست الحروف الأولى للمجد، ولكنها الشخص مختزلا إلى حدين. فهذان الحرفان (وهما متكرران) يؤطران فراغا. وإن هذا الفراغ ليمثل نهاية عالم ألمانيا الفيمارينية. ومن هذا الفراغ ستنبثق (نحو عام 1928 وعام 1930) ماركسية بريخت. ولقد يعني هذا إذن أنه يوجد في عمل بريخت خطابان: خطاب يخص نهاية العالم (فوضوي). وهو يقوم على قول الهدم وإنتاجه، من غير نظر إلى ما سيأتي «بعد»، لأن «بعد» هي أيضاً غير مرغوب فيها. وتنتمي إلى هذا الخطاب مسرحيات بريخت الأولى (بعل، طبول في الليل، في غابة المدن). ثم يأتي الخطاب الثاني، وهو خطاب أخروي: إنه يقيم نقداً بهدف جعل

قدر الاستلاب الاجتماعي يتوقف (أو يتوقف الاعتقاد بهذا القدر): إن ما هو سيئ في هذا العالم (الحرب، الاستغلال) يمكن أن يعالج. وإن زمن الشفاء ليعد زمناً مُدْرَكاً. وينتمي إلى هذا الخطاب كل عمل بريخت الذي جاء بعد أوبرا «كات سو».

وينقص خطاب ثالث: إنه الخطاب المنافح. فعند بريخت لا توجد أية عقيدة ماركسية: ليس ثمة قوالب مسكوكة، ولا لجوء إلى كتاب مقدس. وإني لأرى أن ما حماه من هذا الخطر، بلا ريب، إنما هو الشكل المسرحي. ذلك لأننا في المسرح كما في أي نص من النصوص، نجد أن أصل التعبير لا يمكن العثور عليه. فالتواطؤ مستحيل، والسادية كذلك، كما هو مستحيل التواطؤ بين الذات والمدلول (ينتج هذا التواطئ الخطاب المتعصب) أو التواطئ المدلس، أو التواطؤ بين العلامة والمرجع (فهذا التواطؤ ينتج الخطاب الدوغمائي). ولكن بريخت في هذه الدراسات لا يستسهل توقيع أصل خطابه مطلقاً، ولا يضع ختم الإمبراطورية الماركسية. فلغته ليست مالاً. وإن بريخت ليعد في الماركسية نفسها مبتدعاً دائماً. فهو يعيد إبداع الاستشهادات، وينفذ إلى ما بين النص: «إنه يفكر برؤوس أخرى، وأخرى تفكر في رأسه. وهاهنا يكمن الفكر الحقيقي». فالفكر الحقيقي يعد أكثر أهمية من الفكر (المثالي) للحقيقة. وبقول آخر، فإن خطاب بريخت في الفكر الماركسي ليس خطاب راهب على الإطلاق.

2- الزلزلة

إن كل ما نقرأه ونسمعه، يغطينا كما لو أنه غطاء، وهو يحيط بنا ويغلفنا كما البيئة. وإنه ليمثل بهذا المجال المركزي. وأما هذا

المجال المركزي، فهو معطى من معطيات عصرنا، وطبقتنا، ومهنتها. ولذا، فهو «معطى» من معطيات ذواتنا. وما دام هذا هكذا، فإن زحزحة ما هو «معطى» لا يمكن أن يكون سوى نتيجة لزلزلة. وإن ما نحتاجه هو زلزلة الكتلة المتوازنة للكلام، وتمزيق الغطاء، وإزعاج نظام ربط الجمل، وتهشيم بنى اللغة (إن كل بنية هي تشييد للمستويات). وقد كان عمل بريخت يهدف إلى إنشاء ممارسة للزلزلة (وليس للتخريب. فالزلزلة أكثر واقعية بكثير من التخريب). ولذا، فقد كان الفن النقدي هو الذي يفتح أزمة، وهو الذي يمزّق، ويشقّق الغطاء، ويفسِّح قشرة اللغات. وهو الذي يفك*زفت المجال المركزي ويميّعه. إنه فن ملحمي، يبطل نسيج الكلام، ويبعد التمثل من غير أن يلغيه.

ما عساه يكون إذن هذا الإبعاد، وهذا الإبطال الذي يثير الزلزلة البريختية؟ إنه فقط قراءة تفصل العلامة عن أثرها. فهل تعرفون ما هو الدبوس الياباني؟ إنه دبوس للخياطة، رأسه مزين بجلجل صغير لا يمكن أن يُنسى في الثياب التي تمت صنعاً. وإن بريخت إذ يعيد صنع المجال المركزي، فإنه يترك فيه هذا النوع من الدبابيس، كما يترك فيه علامات مزودة بوجبة مقعقعة. وهكذا، فنحن عندما نسمع اللغة، لن ننسى أبداً من أين تأتي، وكيف صُنعت: إن الزلزلة إعادة إنتاج، وهي ليست محاكاة، ولكنها إنتاج منفصل، ومنزاح، ويثير صخباً.

أن نأخذ إذن عن بريخت علم الزلازل، فهذا أفضل من أن نأخذ عنه علم الإشارة. فما هو الزلزال بنيوياً؟ ثمة لحظة يصعب الاحتفاظ بها (وهذا منافر لفكرة البنية نفسها). إن بريخت لا يريد أن نقع تحت غطاء آخر، ومن طبيعة لغوية أخرى. فعنده لا يوجد بطل إيجابي (البطل الإيجابي بطل أحدب على الدوام)، كما لا توجد ممارسة هيستيرية للزلزلة. فالزلزلة تكون واضحة وخفية (بما لهذه

الكلمة من معنين)، وسريعة، ومتكررة عند الاقتضاء، ولكنها لن تكون مستقرة على الإطلاق (إنها ليست مسرحاً للتمرد، ولا توجد آلة عظمى معارضة). ونضرب مثلاً: إذا كان يوجد حقل مدفون تحت غطاء المجال المركزي اليومي، فذلك يتمثل في العلاقات الطبقية. وإذا كان هذا هكذا، فإن بريخت لا يقبلها (فليس هذا الدور هو الذي يعطيه للدراما التي يقيمها. وعلى كل كيف يمكن للخطاب أن يقبل هذه العلاقات؟)، ولكنه يعطيها بالزلزلة، ويعلق فيها دبوساً مجلجلاً. ومثال ذلك حالة السُكْر عند برونتيلا: إنها تمزق عابر ومتكرر، ومفروضة على القراءة الاجتماعية لكبار الملاك. ولذا، فإن بريخت، على العكس من كثير من المشاهد المسرحية والسينمائية البرجوازية، لا يعالج حالة السكر لذاتها (ملل أعرج من مشاهد السكيرين). فهذه الحالة لم تكن قط عنده سوى عامل يغير العلاقة، وهو في النتيجة يعطيها للقراءة (قد لا يكون ممكناً بالنسبة إلى العلاقة أن تُقرأ إلا استبطاناً في مكان ما، ونقطة ما، مهما كانت بعيدة، ومهما كانت دقيقة، وذلك عندما تتحرك هذه العلاقة). فكم تظهر، إلى جانب هذه المعالجة الدقيقة جداً (لأنها محصورة في إطارها الاقتصادي الضيق) معالجات ساخرة لأفلام كثيرة عن «المخدرات»! فبحجة أنها دون المستوى، نجد أن المخدر «في ذاته» هو الذي يقدم، وتقدم سيئاته، وتأثيراته، ونشوته، وأسلوبه، و«وصفاته». بينما لا تقدم وظائفه: فهل تسمح الزلزلة أن تقرأ بشكل نقدي بعض الصور المفترض أنها «طبيعية» للعلاقات الإنسانية؟ ثم أين زلزلة القراءة؟

3- التكرار ببطء

يعطي بريخت في كتاباته حول السياسة، تمريناً عن القراءة. إنه يضع أمامنا خطاباً نازياً لـ(هيس)، ويقترح قواعد قراءة حقيقية

لمثل هذا النوع من الكتابة.

وهكذا يضع بريخت نفسه في صف أولئك الذين يعطون التمارين، ويقومون بالضبط. فهؤلاء لا يصنعون اللوائح، ولكنهم يعطون أدوات منضبطة بغية الوصول إلى غاية. وإننا لنرى أن ساد قد أعطى، بالطريقة نفسها، قواعد اللذة (لقد فرضت جوليت على الكونتيسة دونيس تمريناً حقيقياً)، كما أعطى فوريه قواعد السعادة، ولوايولا قواعد التواصل الرباني. وإذا تأملنا فسنجد أن القواعد التي يعلمها بريخت، تهدف إلى إنشاء حقيقة الكتابة: ليس حقيقتها الميتافزيقية (أو الفلسفية)، ولكن حقيقتها التاريخية: حقيقة الكتابة الحكومية في بلد فاشي. وهذه «حقيقة – فعل»، و«حقيقة – مُنْتَجةٌ» وليست حقيقة مزعومة.

يتطلع التمرين إلى إشباع الكتابة الكاذبة بإدخال التتمة النقدية بين جملها. فهي التي تعيد كل واحدة منها إلى الرشد: «إنه لحق مشروع أن يكونوا فخورين بروح التضحية». هكذا بدأ هيس بفخامة باسم «ألمانيا». ولقد أتم بريخت ببطء قائلاً: «إنهم فخورون بكرم هؤلاء المالكين الذين ضحوا قليلاً بما ضحاه لهم الذين لا يملكون...». إن كل جملة هي جملة مقلوبة لأنها جملة مُتَمَّمة. فالنقد لا يقطع، ولا يحذف، ولكنه يضيف.

ولكي يصار إلى إنتاج التتمة الحقيقية، إن بريخت ينصح بتكرار المكتوب والتمرين ببطء. فالنقد إنما يتم إنتاجاً، بادئ ذي بدء، بنوع من السرية. فما هو مقروء، هو النص لذاته وليس بذاته. وإن الصوت الخفيض هو ذلك الصوت الذي يخصني. إنه صوت تأملي (وهو شبقي في بعض الأحيان)، ومنتج للمعقول. وهذا الصوت هو الصوت الأصلي للقراءة. ومن هنا، فإن تكرار التمرين يعني (أي قراءة المكتوب

مرات عديدة) تحرير «تتماته» شيئاً فشيئاً. وهكذا، فإن الهيكو يكافئ شعاره الموجز بالتكرار: القصيدة القصيرة ترتل ثلاث مرات في الأصداء. وتكون هذه الممارسة مقننة جيداً إلى درجة يحمل فيها مدى التتمات (طول الرنين) اسماً: هذا الاسم هو الهيبيكي. بينما يحمل مطلق العلاقات التي حررها التكرار اسم الأوستسوري.

وإنه لما يثير الدهشة، ويقع على حدود المحتمل من التناقض، هو أن هذه الممارسة المصفَّاة، والمتصلة اتصالاً بشبق النص، كان بريخت قد طبقها على قراءة نص مقيت. وإن هدم الخطاب المشوه قد تم هنا تبعاً لتقنية عاشقة. فالهدم لا يستنفر الأسلحة الاختزالية التي تعيد إلى الرشد، ولكنه يستنفر بالأحرى الملاطفة، والإسهاب، ورقة السلف لوظيفة الأدب العظمى، تماماً كما لو أنه لا يوجد الثأر الدقيق للعلم الماركسي (ذلك العلم الذي يعرف واقع الخطابات الفاشية) من جهة، ولا كياسات رجل الأدب من جهة أخرى، ولكن كما لو أنه كان من الطبيعي أن يلتذ المرء بالحقيقة، أو تماماً كما لو أن لنا الحق البسيط جداً، الحق غير الأخلاقي في إخضاع المكتوب البرجوازي إلى نقد تصوغه تقانات القراءة لماض برجوازي معين. ويمكننا أن نتساءل بالفعل من أين يأتي نقد الخطاب البرجوازي إن لم يكن من هذا الخطاب نفسه؟ لقد ظل الاستدلال إلى هنا من غير بديل.

4- التسلسل

يقول بريخت: لأن المخاوف تتسلسل، فإنها تخلق وهماً بالحقيقة. ومن هنا، يمكن لخطاب هيس أن يبدو حقيقياً، لأنه خطاب متسلسل. ولذا، فإن بريخت يهاجم التسلسل، ويهاجم الخطاب المتسلسل (لنحتفظ بلعبة الكلمات). فالمنطق الكاذب للخطاب - الروابط، التحولات، غطاء الفصاحة، استمرار الكلام- يحتوي على

نوع من أنواع القوة، ويولد وهماً بالاطمئنان. فالخطاب لا ينهدم، ويظل منتصراً. وإذا كان ذلك، فإن الهجوم الأول سيتجه إذن إلى تفكيكه: تفتيته. فالمكتوب المضلل يعد فعلاً سجالياً. وإن «كشف الحجاب» لا يعني كثيراً سحب الحجاب، ولكنه يعني تقطيعه. ونحن، مع الحجاب، لا نعلق عادة إلا على صورة ما يخفيه ويواريه. بيد أن المعنى الآخر للصورة، مهم جداً أيضاً: المغطى، المنظم، المتتابع. فالهجوم على الخطاب الكاذب يعني فصل النسيج، ووضع الحجاب في ثنيات متكسرة.

يعد نقد المضمون (وهو مطبق هنا على الخطاب) من الثوابت عند بريخت. وإن واحدة من أولى مسرحياته، وهي «في غابة المدن» لا تزال تبدو بالنسبة إلى كثير من المعلقين لغزاً. والسبب لأن اثنين من الممثلين يستسلمان فيها لمباراة غير مفهومة، ليس على صعيد كل طارئ من الطوارئ، ولكن على صعيد المجموع، أي تبعاً لقراءة متصلة. ولقد أصبح مسرح بريخت، منذ هذه اللحظة، سلسلة (وليس نتائج) من الأجزاء المتقطعة، والمحرومة مما يسمى في الموسيقى التأثير الزغراني (يأتي هذا التأثير من التصميم النهائي لسلسلة موسيقية تعطيه معناه بأثر رجعي). ولذا، فإن انقطاع الخطاب يمنع المعنى الأخير من «الانطلاق»: الإنتاج النقدي لا ينتظر. فهو يريد لنفسه أن يكون فوريا، ومتكررا. وهذا هو تعريف المسرح الملحمي نفسه كما يراه بريخت. فالملحمي هو ما يقطع (يقص) الحجاب، ويفتت خشب العودة إلى الرشد (انظر مقدمة ماهاغوني).

5- المثل السائر

ليس مدح المقطع (المشهد الذي يأتي «لذاته») هو مدح المثل

السائر. وليس المثل السائر كالمقطع. والسبب، لأن المثل السائر عموماً يعد منطلقاً لاستدلال ضمني، وحلاً لمضمون يتطور خفية في داخل نص الحكمة التي تسكن القارئ. ثم بعد ذلك، لأن المقطع عند بريخت لا يكون تعميماً على الإطلاق، ولا «موجزاً»، ولا «منضباً». بل يستطيع أن يكون رخواً، ومقيداً، ومليئاً بإمكانات الحدوث، والتخصيصات والمعطيات الجدلية. بينما المثل السائر، فيمثل عبارة منها نستخلص التاريخ: وما يبقى، فهو خدعة «الطبيعة».

ولقد نشأت عن هذا مراقبة دائمة كان يمارسها بريخت على المثل السائر. ويمكن القول إن الإيروس مدانة، لأن المثل السائر لغتها «الطبيعية» («في كل مكان نقف فيه على فضائل عظمى، يمكن أن نكون متأكدين بأن ثمة شيئاً معوجاً»). وكذلك الحال بالنسبة إلى الأعراف الكبرى. ذلك لأنها تستند إلى حقائق وعظية: «من يقوم بالخطوة الأولى عليه أن يقوم بالثانية»: فمن يقول هذا وبهذا الشكل؟ إنها الشرعة الثقافية. وإن الخطأ المنطقي فيها ليعد خطأ فاحشاً، ذلك لأن من يقوم بالخطوة الأولى يجب أن لا يقوم بالخطوة الثانية. ولذا، فإن تحطيم العرف يعني أول ما يعني تحطيم المثل السائر، والصيغ المسكوكة: اكتشفوا الخطأ بالنظر إلى القاعدة، واكتشفوا التسلسل بالنظر إلى لمثل السائر، واكتشفوا التاريخ بالنظر إلى الطبيعة.

6- الكتابة

يتكلم هيس في خطابه عن ألمانيا بلا توقف. ولكن ألمانيا هنا ليست شيئاً آخر سوى المالكين الألمان. وكل شيء يُعطى من أجل الحزب. فالعلاقة المجازية علاقة كلانية: إنها علاقة القوة؟ «الكل من

أجل الحزب» (الجزء. متر). ويريد هذا الشرط الكنائي أن يقول: حزب (جزء) ضد حزب (جزء) آخر، والمالكين ضد ما تبقى من ألمانيا. فالمسند «ألمانيا» يصبح المسند إليه «الألمان»: وإنه لينتج عن هذا انقلاب منطقي.

فكيف يمكن مجاهدة الكناية؟ وكيف يمكن على مستوى الخطاب رد الكل إلى أجزائه، وكيف يمكن فك الاسم المتعسف؟ هنا، ثمة قضية بريختية جداً. فردّة الاسم في المسرح، تعد أمراً سهلاً. ذلك لأنه ليس هناك شيء يعرض فيه بالقوة غير الأجساد. فهل يجب أن نتكلم عن الشعب في المسرح (لأن هذه الكلمة يمكنها أن تكون كنائية، وهي بالتالي تولّد التعسف)؟ أعتقد أننا نحتاج إلى تقسيم المفهوم: إذا عدنا إلى «LUCULLUS»، فسنجد أن كلمة الشعب تمثل اجتماع «فلاح»، وعبد، ومعلم مدرسة، وبائعة سمك، وفران، ومومس. وإن بريخت ليقول في مكان ما إن العقل لم يكن قط إلا ما يفكر به مجموع البشر العقلاء: يرتد المفهوم (وهو تعسفي دائماً) إلى جمع من الأجساد التاريخية. فالتسمية -أو التسمية غير المتعينة- لأنها مدمرة للغاية، تصعب الإحاطة بها. وإنه لمن المغري تبرئة قضية ما، وإيجاد عذر للأنصار من أخطاء وزلات ارتكبوها، وذلك بفصل سمو الاسم عن حماقات الفاعلين. ولقد كتب بيردييف في مرة من المرات إعلاناً عنوانه: «كرامة المسيحية ودناءة المسيحيين». آه، لو كان بالإمكان أن ننقي على هذا النحو الخطاب الماركسي من دوغمائية الماركسيين، وثورة الجنون من الثوريين، وأن ننقي بشكل عام فكرة العصاب من أنصارها. ولكن عبثاً فعل هذا. فالخطاب السياسي كنائي في أساسه. والسبب لأنه لا يستطيع أن يقوم إلا على قوة اللغة. وإن هذه القوة لهي الكناية نفسها. وهكذا تعود في الخطاب الصورة الدينية الرئيسة. إنها صورة العدوى، والخطيئة، والترهيب. ولقد نرى في كل هذا خضوع

الجزء للكل، وخضوع الجسد للاسم بالقوة. ولذا، كان الخطاب الديني هو النموذج لكل خطاب سياسي. ولا توجد أي نظرية لاهوتية تستطيع أن تعترف بأن الإيمان ليس شيئاً آخر سوى مجموع الناس الذين يعتقدون. ومن هنا، يعد بريخت، من منظور التقاليد الماركسية، مهرطقاً كبيراً. فهو يقاوم كل الكنايات. إذ يوجد عند بريخت نوع من الفردانية: يمثل «الشعب» مجموعة من الأفراد جمعت فوق المسرح. فالبرجوازية تتمثل هاهنا في مالك من الملاك، وهناك في ثري من الأثرياء، إلى آخره. وإن المسرح ليُجْبِر على فك الاسم. وإني لأتصور بعض المنظرين وقد شملهم مع الزمن القرف من الأسماء، ومع ذلك، فهم لا يستسلمون للتوجه في رفض أي لغة. ولهذا، فإني أتصور إذن ذلك الوريث البريختي وهو يرفض خطاباته الماضية مقرراً أن لا يكتب سوى الروايات.

7- العلامة

أجل، إن مسرح بريخت هو مسرح العلامة. ولكن إذا أردنا أن نفهم ما عسى أن تكون هذه العلاماتية، أو أن نفهم بشكل أكثر عمقاً ما عسى أن يكون علم الزلزال، فيجب أن نتذكر دائماً بأن أصالة العلامة عند بريخت تكمن في كونها تقرأ مرتين: إن ما يعطينا بريخت لكي نقرأه هو نظرة القارئ، وليس موضوع قراءته مباشرة. والسبب لأن هذا الموضوع لا يصلنا إلا عن طريق الفعل العقلي (الفعل المُسْتَلَب) للقارئ الأول الذي يكون مسبقاً فوق المسرح. والمثل الأفضل لهذه «الدورة»، لن أستعيره، على النقيض من ذلك، من بريخت، ولكن من تجربتي الشخصية (يعد المنسوخ بسهولة أكثر مثالية من الأصل. ويمكن لنسخة من بريخت أن تكون أكثر بريختية من بريخت).

ها هو إذن «مشهد من الشارع» الذي كنت فيه المشاهد: يكون شاطئ طنجة الكبير، في الصيف، خاضعاً لحراسة مشددة. ويمنع في هذا الشاطئ نزع الثياب، وليس ذلك عفة من غير ريب، ولكن ذلك بالأحرى لإرغام السابحين على استعمال البيوت الفلاحية التي ترتصف على طول المنتزه. وهذا يعني لكي لا يتمكن الفقراء (إن هذه الفئة موجودة في المغرب) من الوصول إلى الشاطئ. فيظل بذلك محفوظاً للبرجوازيين والسياح. وقد كان في المنتزه مراهق، وحيد، حزين وكئيب (وهذه إشارة بالنسبة إليّ، وأوافق أن مبعثها قراءة بسيطة، بيد أنها لم تزل غير بريختية بعد)، يتسكع. وبينما هو كذلك، التقاه شرطي (تقريباً، لا يقل عنه اتساخاً)، وأجال الطرف فيه. وإني لأرى النظرة، أراها قد وصلت، ثم توقفت عند الحذاء. وإذ ذاك أصدر الشرطي أمراً إلى الصبي لكي يغادر الشاطئ سريعاً.

يحتوي هذا المشهد تعليقين. أما الأول، فيأخذ على عاتقه النقمة التي يبعثها فينا تجنيد الشاطئ، والخضوع المغم للصبي الشاب، وقسرية الشرطة، والتمييز العنصري للمال، والنظام المغربي. غير أن هذا التعليق، لن يكون تعليق بريخت (ولكن سيكون هذا، بكل تأكيد، هو رد فعله). وأما الثاني، فسيقيم اللعب المرآوي للعلامات. ويتضمن بداية أن في ثياب الصبي، ثمة سمة تمثل علامة رئيسة على البؤس: الحذاء. وهنا تنفجر العلامة الاجتماعية بكل عنفها (لقد كان قديماً عندنا، في الزمن الذي كان يوجد فيه فقر، أسطورة الحذاء المفتول: إذا كان المثقف، كما السمك، يتعفن رأساً، فإن الفقير يتعفن أقداماً. ولهذا، فإن فورييه، عندما أراد أن يقلب النظام المتحضر، تصور جسداً لإسكافي يلتهب). فالنقطة القصوى للبؤس في الحذاء، تتجلى في الحذاء المطاطي القديم، عندما يكون بلا رباط، ويكون عنقه منحنياً تحت كعبه. وهذه بالتحديد هي لوحة صبينا الشاب.

ولكن ما يسجله هذا التعليق الثاني هو، على وجه الخصوص، ما سيقرأه الشرطي نفسه. فعندما هبط ببصره على طول الجسد، ولاحظ الحذاء القديم المقزز، فجأة، وبقفزة استبدالية فعلية، صنف البائس في طبقة المطرودين: إننا نفهم أنه فهم - ونعلم لماذا فهم. غير أن اللعبة، ربما لا تقف عند هذا الحد. فالشرطي نفسه لا يقل انحناء تقريباً عن ضحيته: ماعدا الحذاء تحديداً: إنه حذاء مدور، ولامع، ومتين، وقديم الدُرّجة، ككل أحذية الشرطة. فها نحن منذ هذه اللحظة، نقرأ استلابين في نظرة (هذا وضع موجز في مشهد من إحدى مسرحيات سارتر المجهولة، نيكراسوف).

أن نكون خارجاً، فالأمر ليس بسيطاً: إنه يؤسس نقداً جدلياً (وليس مانوياً). «فالحقيقة - الفعل»، إنما تكون في إيقاظ الصبي، ولكنها تكون أيضاً في إيقاظ الشرطي.

8- اللذة

يجب على المسرح أن يبعث اللذة. ولقد قال بريخت هذا ألف مرة: لا تنفي المهمات النقدية اللذة (تصفية، تنظير، إخراج).

إن اللذة عند بريخت لذة حسيَّة على وجه الخصوص. ولا وجود فيها لأي شئ تهتكي. وهي شفهية أكثر مما هي جنسية. وإنها لتمثل «العيش - المهني» (أكثر مما تمثل «العيش - الجيد»)، و «الأكل - المشبع»، ليس بالمعنى الفرنسي، ولكن بالمعنى الريفي، والغابي، والبافاروا (طبق بارد من الشوكولا والزبدة. «متر»). وإذا تأملنا فسنرى أن الطعام موجود في معظم مسرحيات بريخت (علينا أن نلاحظ أن الطعام يوجد على منعطف الحاجة والرغبة. ولقد يعني هذا أنه يشكل بالتناوب موضوعاً واقعياً وموضوعاً طوباوياً). وإذا

أخذنا البطل البريختي الأكثر تعقيداً (ولا يمثل هذا «بطلاً» على الإطلاق)، وليكن غاليليه، فسنجد أنه رجل شهواني. فهو إذ تنازل عن كل شئ، وقف وحيداً في عمق المسرح، يأكل الوز والعدس، ومع ذلك، فقد كانت كتبه أمامنا محزومة بعصبية، وعلى أهبة أن تعبر الحدود لتنشر الفكر العلمي، والمضاد للاهوت.

لا تتعارض الحسية عند بريخت مع النزعة العقلانية. فثمة دورة تذهب من الواحدة إلى الأخرى: «من أجل أن أحظى بفكرة قوية، فإني أعطي أي امرأة، أو تقريباً أي امرأة. إذ إن وجود الأفكار أقل من وجود النساء. وإن السياسة لا تعد أمراً حسناً إلا عندما توجد أفكار حسنة (أليست الأزمنة الميتة أزمنة مملة هي الأخرى!) ...».

إن المبدأ الجدلي متعة. وإن هذا ليعني إذن أنه من الممكن أن نتصور ثقافة للذة تصوراً ثورياً. ذلك لأن تعلم «الذوق» يمثل أمراً تقدمياً. وقد كان بول فلاسوف، وهو ابن البحر المناضل، مختلفاً بهذا عن أبيه (على نحو ما كانت أمه تقول): إنه يقرأ الكتب، وهو لا يستطيب الشوربة. ولقد لخص بريخت في «مقترحات من أجل السلام» (1954) برنامج مدرسة جمالية: يجب أن تكون الأشياء المألوفة (الأدوات المنزلية) أمكنة للجمال. وإنه لمن الجائز أن يسترجع المرء أساليب قديمة (لا توجد أي جائزة تقدمية للفرش الحديث). وبقول آخر، فإن الجماليات تستغرق في فن العيش: «تساهم كل الفنون في فن أعظم منها كلها: إنه فن العيش». وإن هذا ليستلزم إذن أن تصنع لوحات بنسبة أقل من الفرش، والأغطية، والثياب التي جمعت كل سوق الفنون المحضة.

ولقد يعني هذا أن مستقبل الفن الاشتراكي لن يكون عمل الدال (إلا بصفة لعب إنتاجي). فالسيجار مثلاً يمثل شعاراً رأسمالياً،

ليكن هذا. ولكن ماذا لو أنه يبعث على اللذة. فهل يجب أن نكف عن تدخينه، وأن ندخل في كناية الخطأ الاجتماعي، وأن نرفض تعريض أنفسنا لخطر العلامة؟ إن الأمر لن يكون جدلياً إذا فكرنا بهذا: إن هذا سيعني رمي الطفل وماء المغطس معاً. وإن واحدة من مهمات التاريخ النقدي لتتجلى تحديداً في صنع تعددية الشئ، وفي عزل لذة العلامة. ولكي يكون ذلك كذلك، يجب إلغاء العقوبة عن الشيء (وهذا لا يعني إلغاء رمزيته)، كما يجب إحداث زلزلة في العلامة، فتسقط كما لو أنها جلد ميت. وهذه الزلزلة إن هي إلا ثمرة من ثمار الحرية الجدلية: أي تلك التي تحكم على كل شئ بمصطلحات الواقع، وتأخذ العلامات معاً بوصفها مديرة للتحليل والألعاب، وليس بوصفها قوانين على الإطلاق.

ف.ب

6

1- انفجارات اللغة

يمكن لنصوص «ف.ب» أن تمثل العلامات البشائر لعمل مترابط عظيم. وإن المؤلِّف لا يرغم قارئه على شئ. غير أن ما يخبرنا به كل واحد من هذه النصوص فهو اكتماله. والمكتمل هنا هو الكتابة. وبالفعل، فإن الكتابة، من بين كل مواد العمل، هي الوحيدة التي تستطيع أن تتجزأ من غير أن تتوقف عن كونها كلية. فما يمثله مقطع من الكتابة هو كونه دائماً جوهراً كتابياً. ولهذا، فإن أي مقطع إنما يعد مقطعاً منتهياً بما إنه مقطع مكتوب، سواء شئنا ذلك أم أبينا. وإنه لبسبب هذا أيضاً نستطيع أن نقارن بين عمل مفتت وعمل متسلسل. وكذلك أيضاً، فإنه ما من أحد يقوى على أن ينكر عظمة الأعمال المتقطعة: إنها عظمة لا تتعلق لا بالخراب أو بالوعد، ولكنها عظمة الصمت الذي يتابع اكتماله (يستطيع التبحر المعرفي وحده، وهو أمر نقيض للقراءة، أن ينظر إلى أفكار باسكال بوصفها عملاً غير مكتمل). وما كان ذلك كذلك، إلا لأنه لما كانت نصوص «ف. ب»

مكتوبة، فإنها لم تكن مختصرات، ولا حواشٍ، ولا موادَّ، ولا تمارين. كما أنها لا تجعل المرء ينظر إليها كما ينظر إلى مفكرة أو إلى جريدة. بيد أن ما يمكن أن يقال فيها إنها انفجارات لغوية. ولقد كان إدغار آلان بو يزعم بأنه لا توجد قصيدة طويلة. ولذا، كان يرى مثلاً أن «الفردوس الضائع» عبارة عن «سلسلة من الإثارات الشعرية المقطوعة حتماً من الكآبة». أما «ف.ب»، فقد أوجز الكآبة، فكانت الكتابة عنده ترفاً لا ضياع فيه، أي من غير أجل. ذلك لأن الكتابة هي التي تتوقف من نفسها وليس التاريخ، وتكون هنا غير متعادلة، مما يعني أنها مملة، وأنها تكون دورياً قبيحة. وهذا ما يحصل لكثير من المؤلفات الجميلة: يرتد كل شئ إلى الكتابة، ولكن لا علاقة لهذه الإنابة بعمل الشكل. فالحرفية لم تعد شرطاً ضرورياً من شروط الأسلوب. ولقد كان ستندال يسخر من شاتوبريان، ولا يصحح شيئاً كما يقال. فالكاتب لا يعطي هنا جهده للمادة الكلامية، ولكن يعطيه لقرار الكتابة. إذ إن كل شئ يجري قبل الكتابة. وإن أقل نص من نصوص «ف.ب» ليفصح عن «انتقال هذا الإيجاز» المسبق. فالترف الناعم والفاره لكتابة حرة تماماً، لا توجد فيها من الموت ذرة، يفصح عن القرار البدائي الذي يجعل من اللغة خلاصاً هشاً من بعض الآلام.

2- حوادث

قدرة الكتابة: تمثل هذه النصوص، بطريقتها، انفجارات للرواية، وتمتلك نصوص «ف.ب» من الرواية عنصرين غير قابلين للهدم: أولاً، لايقينية الوعي السردي. والتي لا تقول صراحة على الإطلاق «هو» أو «أنا». وإنها لتمتلك ثانياً طريقة سريعة، أي متتابعة تجعل الكتابة تنتسب إلى الأشكال المترابطة للطبيعة (الماء، النبات، الرَّخامة). فنحن لا نقتطع من الرواية شيئاً، ولكننا نفترسها (ولقد

يعني هذا أن المترابط في القراءة الروائية، لا يأتي من العناية التي نوليها لقراءة كل شئ، ولكنه يأتي، على العكس من هذا، من الجري السريع الذي يجعلكم تنسون بعض أجزاء خط السير: إن مضمون الكتابة مسألة تتعلق بالسرعة، وربما لا تكون هذه السرعة في النهاية شيئاً سوى سرعة اليد). وهكذا هو حال نصوص «ف.ب»: إننا نفترسها هي أيضاً: ثمة حيز صغير جداً من الكلمات ينغلق هنا (وهذا من تناقضات الكتابة) على جوهر من التتابع. ذلك لأن الكتابة عند «ف.ب»، ما إن تنتهي باكراً (إنها تنتهي دائماً في وقت باكر جداً) حتى تكون قد انسابت: خفيفة، وعميقة، ومضيئة مثل البحر الذي تكلمه غالباً. وإنها لتقودنا وتعطينا فكرة الهدف والانعطاف في الوقت نفسه. وإنها لتكون غير مغلقة على الإطلاق، وغير مبردة (هذه كلمة تحيل إلى الثلج، والجرح، والدهشة، وكل شئ غريب عن كتابة «ف.ب»). وإن الكتابة إذ تكون في جسدها بارعة، فإنها تساهم في الجوهر الروائي، ذلك لأن نهايتها (بالمعنى المضاعف للكلمة) لا تكون مطلقاً حاملة لحكمة. وإن إيجازها (المادي) لا يحرض على الحكمة. وهذا وضع متناقض بالنسبة إلى نصوص قصيرة. فهي تتحقق، ولكنها لا تحكم: إنها تأخذ من الرواية، العمق غير الأخلاقي. بيد أنه يهيمن فيها الزمن الأساسي للآداب الحرة، والفتح الأخير للغة (هذا إذا كنا نعتقد بوجودها السابق على التاريخ): أي للدال. ونستطيع، من أجل هذا السبب، أن نسمي نصوص «ف.ب» ليس مقاطعَ، ولكن حوادثَ، وأشياء تقع من غير صدمة، ومع ذلك فهي ذات حركة ليست نهائية: تتابع متقطع لنديفة الثلج. وإننا لنستطيع أن نقول هذا بشكل آخر: إن للإيجاز في الحكمة وظيفة تكمن في إنشاء نوع من الغموض وقلب المعنى فينا. وإن الحذف هو صورتها. غير أن نصوص «ف.ب» تمثل الوجه المقابل لهذا النظام من الكتابة. إنها ليست «قصيرة»، ولا هي

مقلوبة ومنعكسة على ذاتها. وإن لها تطور الاستعارة غير النهائي (أي تطور العجلة كما يقال). كما أن لها طول السطر واندفاعته (هذه فكرة ثيابية)، ويمكن للمؤلف أن يوقفها بسرعة. فهي تمتلك مسبقاً لهاث الزمن: إنها إذ ترفض زمن الرواية لتمثل مع ذلك كتابة لها زمن. وما يهيمن فيها ليس الغموض، ولكنه اللغز.

3- الوصف

يعد وصف الرواية ضرورياً، وإنه ليكون بسبب هذا جاحداً. والوصف «خدمة»، أو أفضل من ذلك أيضاً، إنه عبودية. فالحكاية ترغم المؤلف أن يفشي بعض المعلومات الخاصة بالأماكن والشخصيات، كما ترغمه أن يفصح عن وضع. وتمثل هذه الأمور نوعاً من الوقفات. فيحصل أننا نقرأها غالباً بملل. ومع ذلك، فإن «ف.ب» إذ يتخلى عن الرواية، فإنه يأخذ الأجزاء الميتة منا ليصنع منها مادة حية. وهكذا فإن «ف.ب» في واحد من أجمل نصوصه، يصف شاباً يمشي في شوارع روما. وإننا لا نعلم، ولن نعلم أبداً من أين جاء، وإلى أين سيذهب، وما الخدمة التي يقدمها هذا الشاب. ذلك لأنه لا يرتبط بأي منطق سردي. ومع ذلك، فإن خلقه يعطيه توتراً. ونلاحظ أنه كلما صير إلى وصف الشاب وصفاً أفضل، يزداد فضولنا لمعرفة كنهه، ونحس بأننا مشدودون نحو شئ يجب أن نفهمه. وهكذا، فإن «ف.ب» يضع حساسية جديدة بديلاً لقواعد الحكاية: إنها حساسية الرغبة. وبهذا، تصبح الرغبة نفسها قصة وعقلاً.

وأخيراً، ثمة لقاء بين الوصف والتوتر. ولذا، فالوصف الروائي إذا لم يكن سيئاً جداً، فإن القصة تنفذ إلى كل التفاصيل من بعيد. وإنها لتجعلها تسهم في إنشاء معنى عام (فقر المنزل، سلطوية

شخصية ما). وإن الرغبة لتجعل الوصف هنا عميقاً، أو إذا كنا نفضل، فإنها تجعله مستلباً: تصبح الرغبة عقلاً، لوغوساً: سلطة لا تستطيع أن تحظى بها من عبوديتها، ولكنها تحظى بها من الكلام فقط. وبهذا يكون كل الأدب مبرراً. وكما إن الحكاية تفيض دائماً باتجاه معنى معين، كنا لزمن طويل قد سميناه القدر، كذلك، فإن الرغبة المروية تفقد بشكل خفي إمكانها: يصبح الإزعاج، والحزن، والوضوح، والنعاس، والمدينة، والبحر أسماء للرغبة. ومن هنا، فقد نشأ هذا الأدب الجديد الذي يلعب في الوقت نفسه على الاستعارة والقصة، وعلى متغيرات الكينونة وتسلسل الأفعال: إنه شئ ويشبه السجايا الجديدة، ليس للأخلاق، ولكن للأجساد.

4- الإعلاء

وهكذا فإن «ف.ب» لا يسكت أخلاق القصة، ولكنه يسكت منطقها أيضاً (وربما يكون هذا هو الشيء نفسه). فأوصافه تمردات، لا تحرض، ولكنها تفرق، وتتجاوز. فكيف يكون ذلك كذلك؟ ينطلق كل نص وكأنه رواية، وإن كل نص ليكون صورة لرواية: توجد أشياء، وشخصيات، ووضع، وسارد، وباختصار ثمة دعوى واقعية. ولكن كل هذا المألوف الروائي يمضي بسرعة كبيرة، متحركاً في مكان آخر (أي فجأة، وبلا شعور، تماماً كما لو أننا ننخلع من الأرض): إننا نرتفع باتجاه معنى آخر (ما هو معطى من هذا المعنى ليس شيئاً سوى أنه آخر. وهذه غيرية محضة، وتعد تعريفاً كافياً للغرابة): ثمة شخص يصل إلى المحطة. المحطة موصوفة، ثم فجأة تكون مكاناً، أو، أفضل من هذا، تصبح انتصاراً للرغبة. وهكذا نرى أن هذه الهوية مباشرة: لقد أصبحت المحطة شيئاً أخر غيرها بالذات. فلا توجد استعارة، ولا احتداد في الرؤية. فنحن نتلقى التتابع وتطابق المكانين بمخالفة

منطقية خاصة. وإن هذا الإعداد الخاص جداً ليمحو شيئاً يستطيع الأدب أن يتخلص منه بصعوبة بالغة: إنه الدهشة من ملاحظاته الخاصة. وأما الكتابة عند «ف.ب»، فلم تكن قط على أي مستوى من المستويات متواطئة مع الأثر الذي تنتجه: إنها كتابة لا غمز فيها ولا لمز.

وثمة نص آخر، يبدأ كما تبدأ رواية المغامرات: لقد دخل رجل في مستودع للطائرات، فصرع الطيار الذي كان نائماً فيه. ولكن بسرعة مبالغ فيها، يأتي وصف عاشق «مبالغ فيه» (كل شئ يكون في هذه المبالغة)، فيغرِّب هذه الانطلاقة الكلاسيكية. فالاستيهام «يتفاعل»، ومن غير مغادرة إطار القصة التقليدية، فإن مشهد الهرب يكف عن أن يكون كذلك، ليغدو مشهداً شبقياً وهكذا نرى أن الرواية عند «ف.ب» عرضة لكل شئ. فهي تعطي للرغبة انطلاقاتها. فإذا بالسرد يشبه مدرج الطيران. ولكن ما يجري في البداية، يكف عن أن يكون تبعاً لنظام تسلسل الأحداث، أو بقول آخر يكف عن أن يكون تبعاً لنظام تسلسل التوترات، ليكون تبعاً لنظام الجواهر. فإذا أخذنا رواية «الحقيقي» مثلاً، فسنجد أن الرغبة ماثلة فيها بقوة من خلال أفعالها، وتأثيرها، والأوضاع التي تنتجها. وأن التعامل معها يتم وفق منطق سببي (وهذا ما يجعلها رأساً رغبة أخلاقية). ونجد في رواية أخرى صورية أن «ف.ب» يوقف كل شئ على الرغبة، بما في ذلك كل التمجيد (يعني التجميد لاهوتياً ظهور الجوهر). وإن الرواية لتنمحي وكأنها رداء ينفتح بغية إظهار الرغبة ترفل في «مجدها». وأما حقيقة الانقلاب فتقول: إن الرغبة تعلي العقل.

5- إيروس (غريزة الحب)

إن الرغبة تجول في الأدب كله بكل تأكيد. وذلك منذ أن

أصبحت اللغة مستقلة، وغير نفعية، وذهبت تقول شيئاً كان يسمى «الجمال». ولكن الرغبة لم تكن إلى الآن سوى عنصر في علم الجبر الأخلاقي، والنفسي، واللاهوتي: كان الأدب يستخدم لفهم الرغبة، باسم مجموع أكثر اتساعاً. وهكذا، فقد كان كل أدب يميل إلى الأخلاق، أي يميل إلى اقتصاد في الخير والشر، والظلام والأنوار. فالإيروس مروياً، يريد أن يقول شيئاً آخر غير الإيروس. بيد أن الحركة في نصوص «ف.ب» عكسية: إن الإيروس هو الذي «يحتوي». ولا يوجد شئ هنا لا يصدر عنه. فحب الشباب يشكل دائرة محضة في خارجها لا يوجد شيء. وإن التسامي ليكون فيها مكثفاً. ومع ذلك، فهذه دائرة شكلية. وإن انغلاقها لا يأتي من المجتمع، أو أيضاً من الاختيار الوجودي، وذلك كما في أعمال أخرى لها الموضوع نفسه. فالكتابة فقط هي التي ترسم أثره. وبما أن حب الشباب هنا لم يكن قط ثقافياً، فقد كان يملك خصائص الطبيعي لموجود من غير سبب ولا علة. ولذا، فهو من غير حرية ولا قدر في الوقت نفسه. ومع ذلك، فإن لهذا الطبيعي أثراً عظيماً على الكتابة (أو على الأقل بالأحرى على ما يصدر عنها). فما هو مكتوب لا يستدعي شيئاً آخر. وإن الكتابة إذ تكون ناعمة وغنية في الوقت نفسه، فإنها، مع ذلك، تكون غير لامعة. وإنها إذ تتوافق مع اللغات الأكثر جدة اليوم، من غير أن تشاطرها برودتها، فإنها تمتنع وتمنعنا من إجراء أي استقراء. ولأنه لا يوجد أي حذف في هذه النصوص، فإننا لا نستطيع أن نستنتج شيئاً. ولذا، فإن ثمن الفن في عالم مزدحم، ليتحدد في العمليات السلبية التي تمتلك الجرأة: ليس لكي ترضي جماليات الإلزام (كما في النموذج الكلاسيكي)، ولكن لكي تخضع المعنى إخضاعاً تاماً، وتنزع عنه أي مخرج ثانوي. أما وقد أتينا إلى نهاية تقليد ثقيل جداً، فيمكن القول إن أدب الرغبة هو الشيء الأكثر صعوبة. وإن الأدب عند

«ف.ب» لا يستخلص جوهره الشبقي من واقعية الصور، ولكنه يستخلصه من الخضوع غير المشروط للإيروس. وقد كان اختياره بوصفه الإله الوحيد للعمل (لقد تمت إزاحة إبليس، وكذلك الله إذن). ومادامت هذه السلطة قد تأكدت، فلا شئ سيظهر أكثر انزياحاً من إشاري شبقي. ولقد يعني هذا أن نصوص «ف.ب» لا تقع في إطار النصوص الشبقية (بالمعنى العام لهذه الكلمة)، وذلك لأن الإيروس لا يمثل فيها جمعاً ولا تسمية (متعلقة «بوضع الجسم»)، ولكنه يمثل مبدأ كتابياً حاكماً. ولذا، يجب إذن أن توضع في مقابل الشبقيين التقليديين شبقية جديدة. وسنرى أن الكاتب، في الحالة الأولى، ينساق إلى المزايدة وإعلائها على وصف «ما كان قد جرى»، ولقد يظل كذلك إلى أن يجد للإيروس تعالياً - الله، إبليس أو الذي لا يسمى - بينما في «الحوادث» التي كتبها «ف.ب»، نجد «إيروس» لا يستطيع أن يعرف الحدة لأنه أعلى مراتب العقل. وثمة فارق آخر: يكون أي إيروس ثقيلاً أو متشنجاً. أما الشبقية هنا، فهي، على العكس من ذلك، خفيفة (تركض الكتابة على سطح اللقاءات من غير أن تنجزها) وعميقة (فالكتابة تمثل فكر الأشياء). وإنها لتعد فضاء ومكاناً، بل يمكن أن نقول إنها هندسة، ذلك لأننا نمتلك الآن هندسات تجعل الكون دقيقاً. فهو هنا من غير استفزاز ولا تواطؤ. ووجوده ليس سذاجة، لأن إيروس يعلم كل شئ، فهو حكيم. ولعل الملاحظة القصوى لهذه الكتابة تكون هنا، وهي أن الرغبة إنما تكون فيها صورة للشوزوفريني. وأما الفضل والنعمة، فهما هذا المستحيل الذي كان القدماء يعطونه بغية الكمال، فيمثله نتن الشيخوخة والشباب، سيد كل الأعمار، في الأسطورة تمثيلاً جميلاً.

6- العام، الفردي، الخاص

لقد صنعت الزلزلة الرومانسية من الاختلاط الحالم للجنسي

والحساس. ومع ذلك، فثمة صمت ميتافيزيقي. وإن «ف.ب» لا يأخذ من اللغة، وهي تمثل الصنف العام، إلا الطرف الأقصى للخاص. فهو لا يحث أبداً على عبارة، ولا يلخص الوصف بكلام غنائي أو أخلاقي، كان البلاغي القديم قد عرفه باسم حكمة الختام. وفي كتابة «ف.ب»، ليس ثمة شيء يأتي فوق ما هو مكتوب: معدن حريري وقابل للاستقراء. فـ «ف.ب» يشغل في وسط الكتابات وضعاً خطراً. وبما أن اللغة عامة (وهي بهذا تكون أخلاقية إذن)، فإن الأدب محكوم عليه أن يكون عالمياً. ومن هنا، فإن كل أمر يفصح الأدب عنه، يكون ثقافياً في أصله: لا تلد الغرائز الجنسية إلا مرتدية ثوب اللغة السابقة. ولذا، فإن العمومية التي نقرضها للكاتب منذ قرون، ونهنئه إلى ما لا نهاية لأنه يصنع الإنساني مع الفردي، إنما هي في الواقع عبودية رهيبة: كيف يمكن للمرء أن يبارك لنفسه بقيد تفرضه طبيعة اللغة نفسها؟ ولقد نفهم من هذا إذن، أن مشكلة الكاتب تقوم على العكس من الوقوف على خاص أقصى، وذلك على الرغم من الأداة العامة والأخلاقية المعطاة له. وإن هذه المشكلة هي المعالَجة (ولكن ليس المناقَشة) في نصوص «ف.ب». فالكاتب يتعلم هنا ويعلمنا أن الخاص ليس هو الفردي. وإذا أمكن القول، فإن الأمر على العكس من ذلك، لأن هذا يعد الجزء غير الشخصي من الإنسان وغير الجماعي. ولما كان هذا هكذا، فإننا لن نجد في هذه النصوص شيئاً له علاقة تربطه بشخص متشكل، أي له تاريخ، وحياة، وسجية. بل إننا لن نجد فيه أي مرآة للإنسانية. وبقول آخر، فإن جوهر هذه الكتابة، ليس «المعاش» (إن «المعاش» تافه، وهو بالتحديد ما يجب على الكاتب أن يحاربه)، ولكنه ليس العقل أيضاً (إنه يمثل صنف عام تبنته كل الآداب السهلة بخدع مختلفة). إن هذا الصراع لمشهور، وهو لا يختزل ظاهرياً في نظر بعضهم إلى درجة أنه يمنعهم من الكتابة. غير أن «ف.ب» يرمي

بالمصطلحات جانباً. ولذا، فإنه، بهذا الرفض البريء، يجد نفسه عاجزاً عن إكمال اللغة الخاصة. ومن هنا، فإن لهذا الفعل نتائج نقدية عظمى: إنه على الرغم من أنه من الممكن وصف نصوص «ف.ب» بأنها تمثل كينونة، فليس ثمة شئ في العالم يستطيع أن يمنعها من أن تصير: إنها شئ اكتمل تماماً، ومع ذلك فهي شئ يحتاج إلى أعمال الصناعة فيه، وذلك وفق طرائق تخص المؤلف وحده. وإن الخاص، إذ يكون بالكتابة مصاباً، فإنه يناضل هنا مع العمل لبلوغ ما يطلبه كل مجتمع أخلاقي من هذا الذي يكتب.

7- التقانة

إن للأدب مادة، هي الصنف العام للغة. ويجب عليه لكي يكون له ذلك، أن يقتل، ليس فقط، ما ولَّده، ولكن يجب عليه أيضاً، إنفاذاً لهذا القتل، أن يهدم اللغة بوصفها الأداة الوحيدة القائمة في حوزته. وإن هذا الانقلاب، المستحيل تقريباً، هو الذي يصنع نصوص «ف.ب». وإن الكلمة «تقريباً» لتعد المكان الضيق الذي يكتب المؤلف فيه. وإن هذا لا يمكن أن يتم من غير تقانة، والتي لا تكون بالضرورة تعليماً، ولكن تكون، بحسب تعريف أرسطو، موهبة إنتاج ما يمكن أو مالا يمكن أن يكون. وتكمن غاية هذه التقانة في وصف عالم مختار، ليس بوصفه عالماً مرغوباً فيه، ولكن بوصفه المرغوب فيه نفسه. ولا تعد الرغبة هنا صفة للخلق الذي تسبقه في الوجود، ذلك لأنها تمثل الجوهر المباشر. وبقول آخر، فإن المؤلف لا يكتشف (بفضل فعل لذاتية مفضَّلة) بأن العالم مرغوب فيه، ولكنه يحدد العالم بوصفه مرغوباً فيه. ولقد يعني هذا إذن أن المدروس هنا هو زمن المحاكمة، والزمن النفسي. وإنه لأمر خاص، ولكنه ليس على الإطلاق فردياً. فالمؤلف لا يروي ما يرى، وما يحس به، ولا يبسط النعوت الثمينة التي

سعد بالعثور عليها. كما إنه لا يتصرف كمحلل نفسي يستخدم لغة سعيدة لكي يعدد الصفات الأصيلة لرؤيته، ولكنه يتصرف مباشرة بوصفه كاتباً. وكذلك، فإنه لا يصنع الأجساد المرغوب فيها، ولكنه يصنع الرغبة الجسدية، فيدل بذلك بوساطة تناقض الكتابة نفسها على الجوهر والصفة: إن كل الأمور تتحول إلى أشياء، لا ليقال ما تكون (إذ ما هي؟)، ولكن لكي يقال جوهر الرغبة التي تكوّنها، تماماً كما تكوِّن الإضاءةُ الفوسفور. ولذا، لا يوجد أي شئ في نصوص «ف.ب» غير مرغوب فيه. وهكذا، فإن المؤلف يخلق كناية واسعة للرغبة: إنها كتابة معدية، تعكس على قارئها عين الرغبة التي شكلت بها الأشياء.

8- العلامة المبتعدة

لقد ميزت البلاغة القديمة بين النظم والبيان. ورأت أن وحدات العمل الكبرى تتعلق بالنظم، وبه يتعلق مجموع ترتيبها و«تطورها». وأما بالبيان، فتتعلق الصور، وطرق التعبير، وهو ما نسميه اليوم الكتابة، أي طبقة (وليس جمعاً) من «التفاصيل». وإذا تأملنا نصوص «ف.ب»، فسنجد أنها نصوص بيانية تماماً)على الأقل حتى اللحظة الراهنة). وللوحدة البيانية اسم قديم جداً هو: الغناء. والغناء ليس ترخيماً للصوت أو نوعية للصور، ولكنه، تبعاً لأسطورة أورفيه، طريقة للاحتفاظ بالعلم تحت لغته. فما يغني هنا، ليست هي الكلمات مباشرة. ولكن الذي يغني هو هذه الكتابة الثانية، هذه الكتابة الذهنية التي تتشكل وتتقدم «بين الكلمات والأشياء». وإن المقصود إذن هو نوع من الغناء الداخلي (يشبه ما نقوله عن الحياة الداخلية). ولقد تكلم فيكو في وقت من الأوقات عن عالميات تخيلية. وإننا لنرى

في كلامه ذاك الحيز الذي يشكل فيه «ف.ب» كتابة خاصة، من غير تقاليد ولا إثارة. وتجنبت هذه الكتابة، من غير أن تتزيا أو أن تكون طبيعية، كل النماذج. فلم تلبس في أي لحظة من اللحظات الثقل البياني للأصالة. ولعل صداقتها العارية قد جاءت من هنا، فكانت مقطوعة من كل نزعة إنسانوية. ولذا، فإن قراءة «ف.ب» تعني أن يشكل المرء في ذاته صفات في كل اللحظات: ندي، بسيط، حريري، خفيف، حساس، عادل، ذكي، مرغوب فيه، قوي، غني (يقول فاليري: إن مطلب، بل إن مطلبه الوحيد ليختزل في الحصول على نعت من النعوت). ولكن لكي ينتهي الأمر، فإن هذه الصفات يطرد بعضها بعضاً. فالحقيقة تقوم في المجموع، بيد أن هذا المجموع لا يتحمل أي تعريف. وتبقى وظيفة هذه الكتابة في قول ما لا نستطيع أن نقوله عنها أبداً. ولو أننا قدرنا على ذلك، لما بقي لها أي مبرر. وهكذا، فإن «ف.ب» قد وضع نفسه تماماً في نقطة من نقاط مسلمة مضاعفة. فكتابته، من جهة أولى، تصنع المعنى، وإننا بهذا لنستطيع أن نسميها، ذلك لأن هذا المعنى بعيد منا بعداً لا نهائياً. وإن هذه الكتابة، من جهة أخرى، تصنع العلامة... العلامة المبتعدة. وهذا هو ما يمكن لرمز هذه النصوص أن يكونه: إن هذه الجمل، وهذا الكل من الجمل، ليطفو في الرأس وكأنه مرآة مستقبلية، فيحدد بهذا كلام الحداثة الأخيرة.

الوجه الباروكي

7 يبدو أن الثقافة الفرنسية قد أعطت الأفكارَ أولوية عظمى. أو لكي نتكلم بشكل أكثر حيادية، فقد أعطت هذه الأولوية لمضمون الرسائل. فالفرنسي يحمل «بضعة أشياء للقول». وهذا ما نشير إليه عادة بكلمة غامضة صوتاً، وذات بعد مالي، واقتصادي، وأدبي: العمق (أو المتجر أو المال). وإن الفرنسي. بسبب الدال (أرجو أن أستطيع استخدام هذه الكلمة من غير اعتذار) لم يعرف خلال قرون سوى عمل الأسلوب. والقيود البلاغية «الأرسطية المسيحية». وقيم «الكتابة الجيدة». والتي تتمحور هي نفسها. على كل حال، على الشفافية، وعلى تمييز العمق. يدفعها إلى هذا عودة عنيدة. وكان يجب أن ننتظر مالارميه لكي يتبين أدبنا دالاً حراً، لم يعد يقوى جهاز مراقبة المدلول الخطأ أن يثقل عليه. فلقد حاول الأدب أن يخوض غمار تجربة كتابية تحررت من الكبت التاريخي حيث كانت أفضليات «الفكر» تحجزها فيه. وكذلك أيضاً فإن مشروع مالارميه لا يستطيع هنا وهناك إلا أن يكون «منوعاً» ما

دامت مقاومته حية. أي متكررة خلال مؤلفات نادرة. جميعها مؤلفات متتالية: لقد كانت الكتابة على الدوام في وضع كبتي. وإذا عدنا إلى تاريخنا. فسنجد أنها قد اختنقت مرتين: مرة في أوج زمن الأسلوب الباروكي. وأخرى في زمن شعرية مالارميه.

ثمة كتاب جاء يذكرنا بأنه لا يوجد خارج الاتصال المتعدي أو الأخلاقي (أعطني الجبنة أو نحن نريد السلام صادقين في الفيتنام) لذة لغوية، تشبه قماش اللذة الشبقية وحريرها. فهذه اللذة اللغوية تمثل حقيقة الاتصال. وإن هذا الكتاب، لم يأت من كوبا (فنحن لا نقصد الفولكلور، ولا النزعة الكاسترويه)، ولكنه جاء من لغة كوبا، (المدن، الكلمات، المشروبات، الثياب، الأجسام، الروائح، إلى آخره)، والتي تمثل هي نفسها تسجيلاً لثقافات وعصور مختلفة. ومادام الحال كذلك، فإن ما يجري وما يهمنا نحن الفرنسيين، هو هذا: لقد قامت لغتنا بنقل اللغة الكوبية، فدمرت هذه اللغة المشهد فيها. وإن هذا الأمر ليعد من الأمور النادرة التي تصل فيها الترجمة إلى إزاحة لغة مخرجها عوضاً عن الانضمام إليها فقط. وإذا كان الباروك الكلامي إسبانياً كما يقول التاريخ ذلك، ويتبع غونغور في غموضه أو كيفيدي، وإذا كان نص سيفيرو ساردوي يقدم التاريخ الوطني و«الأمومي» كما تفعل ذلك أي لغة، فإن هذا النص يكشف لنا أيضاً الوجه الباروكي الذي يوجد في اللهجة الفرنسية. وبهذا. فإنه يقول لنا إن الكتابة تستطيع أن تفعل باللغة كل شئ، وإنها تستطيع في المقام الأول أن ترد إليها حريتها.

يقدم هذا الباروك (مؤقتاً تظل هذه الكلمة مفيدة طالما أنها تسمح بإثارة النزعة الكلاسيكية المتأصلة في الآداب الفرنسية)، في كل مستويات النص، وليس كما يقال عموماً في السطح فقط، الدال بوصفه كليَّ الحضور. وإنه ليغير الهوية نفسها لما نسميه القصة من

غير أن تضيع لذة الحكاية. ومن هنا، كان المكتوب رقصاً يتألف من ثلاثة مشاهد، وثلاث حركات – تستعيد هذه الكلمة هنا عنوان أول كتاب لسيفيرو ساردوي. ونحن نريد أن نفهمها بصيغة المؤنث والمذكر – ولكننا لن نجد فيها أي بديل من البدائل السردية (شخصية من الشخصيات المتصارعة، أحوال الأمكنة والأزمنة، غمزة عين يقوم الراوي بها، والله الذي يرى في قلب الشخصيات) التي نسم بها عادة الحق المسرف (والوهم على كل حال) للواقع على اللغة. وإذا عدنا إلى سيفيرو ساردوي، فسنجد أنه يروي «شيئاً من الأشياء» يجعلنا نتطلع نحو نهايته ويتجه نحو موت الكتابة. ولكن هذا الشيء كان قد انزاح بحرية مفتوناً باستقلالية اللغة التي كان أفلاطون من قبل يتطلع إلى رفضها عند جورجياس، مفتتحاً هذا الكبت الكتابي الذي ينقص ثقافتنا الغربية. وإننا لنرى إذن أن الموضوع الكبير الخاص بالدال، ينتشر في «الكتابة رقصاً». فهو نص متعي، وهذا يعني أنه ثوري، وأنه يمثل محمول الجوهر الوحيد الذي يمكن أن يحتمله في الحقيقة، والذي يتمثل في الانمساخ: الكوبي، والصيني، والإسباني، وفي الكاتوليكية، والمخدرات، والوثنية، والذي يذهب إلى المراكب السريعة إلى الخدمة الذاتية، ومن جنس إلى آخر. ولذا، فإن مخلوقات سيفيرو ساردوي تمر ثم تعيد المرور ثانية عبر زجاج ثرثرة مصفاة. وإنها لتعطيه للمؤلف مظهرة بذلك أن هذا الزجاج لا يوجد وبأنه لا يوجد شئ يُرى خلف اللغة. وأن الكلام، بعيداً عن أن يكون الصفة النهائية واللمسة الأخيرة للوضع الإنساني كما تقول ذلك أسطورة بيغماليون المخادعة، فهو لم يكن قط سوى المساحة التي لا تختزل.

ومع ذلك. فإن الإنسانويين يطمئنون أنفسهم نصف اطمئنان على الأقل. فالتبعية التي يعطيها كل متكلم للكتابة، سواء كان كاتباً أم قارئاً. إن هي إلا فعل ليس له أي علاقة مع الكبت الكلاسيكي.

وكذلك، فإن التبعية التي يعطيها التجاهل المقصود للكتابة، لتستدعي «التعبيرية»، أو إنها لتستدعي «الشعر» بنبل أكثر من غير أن تلغي أي «لذة» للقراءة. خاصة إذا كنا نريد، ولو قليلاً، أن نجد فيها الإيقاع الملائم. ولذا، فإن نص سيفيرو ساردوي يستحق كل الصفات التي تشكل مفردات القيمة الأدبية: إنه نص لامع، وخفيف، وحساس، وظريف، وإبداعي، وغير متوقع ومع ذلك فهو واضح، وثقافي أيضاً، ومؤثر باستمرار. ومع ذلك، فإني لأخشى أن هذا النص إذا كان قد استقبل من غير صعوبة في المجتمع الأدبي، فذلك لأن ما ينقصه هو هذا الشك الذي تبعثه الندامة، وذلك الخطأ غير الموجود، وهذا الظل للمدلول الذي يحول الكتابة إلى درس ثم يستعيدها بالطريقة نفسها باسم «العمل الجميل» وكأنها مفيدة للاقتصاد الإنساني. وربما يكون لهذا النص شيء زائد يزعج طاقة الكلام، التي تكفي الكاتب لكي يطمئن نفسه.

ما يحدث للدال

8 عدن، عـــدن، عـــدن. هـذا نـص حـر: حـر مـن أي متكلم، وحـر من أي موضـوع، وحر من أي رمز: إنه مكتوب فـي هـذه الفجـوة (فـي هـذه الهاويـة أو فـي هـذه المهمـة العمياء) حيث تكون المكونات التقليدية للخطاب (هذا الذي يتكلم، ويـروي مـا يـروي، وتلك الطريقـة التـي يعبر فيها) شيئاً زائـداً. والنتيجـة المباشـرة لـهذا الأمر هي أن النقد لا يستطيع شيئاً حيال هذا النص. فهو لا يقوى أن يتكلم عن مؤلفـه، ولا عـن موضوعـه، ولا عـن أسـلوبه. ومـن هنـا يجـب الدخول إلى لغة غيّوتات، ليس اعتقـاداً بـه، ولا تواطـؤ مـع الوهـم، ولا مشـاركة فـي الاسـتيهام، ولكن فـي كتابـة هـذه اللغـة معـه، وبـدلاً منـه، وتوقيعها معه في الآن ذاته.

أن يكون المرء في اللغة (كما يقال: شارك في الأمر)، فـإن هـذا يعد ممكناً، لأن غيّوتات لا ينتج طريقة، ولا جنساً، ولا موضوعاً أدبياً، ولكنه ينتج عنصراً جديداً (ألن نضيفه إلـى عنـاصر الكون الأربعـة؟). وهذا العنصر هو جملة: إنها تمثل جوهـر الكلام الـذي لـه خصوصية القماش، والغذاء. إنها جملة وحيـدة لا تنتهي، وجمالـها لا يـأتي إليها

من «ترحيلها» (أي إلى الواقع الذي من المفترض أن تحيل إليه)، ولكن من نفسها، المقطوع، والمكرر. وإن هذا ليكون كما لو أن الكاتب أراد أن يقدم لنا ليس مشاهد متخيلة، وإنما أراد أن يقدم مشهداً من اللغة، وبشكل لا تكون فيه هذه المحاكاة الجديدة مغامرة للبطل، ولكن مغامرة للدال نفسه: ما يحدث له.

تشكل كلمة «عدن، عدن، عدن» نوعاً من الاندفاع، ومن الصدمة التاريخية: ثمة فعل كامل سابق، يبدو في ظاهره مضاعفاً، ولكننا نرى أفضل فأفضل، أن اللقاء إذ يمضي من ساد إلى جينيت، ومن مالارميه إلى أرتو، إنما يكون فيه مجموعاً، ومنزاحاً، ومنقى من ظروف عصره. فلم تبق فيه لا قصة ولا خطأ (وهذا يعني من غير ريب الشيء نفسه)، كما لم تبق فيه الرغبة واللغة، ليس أن هذه تعبّر عن تلك، ولكن بوصفهما موضوعتين في كناية متبادلة، وغير قابلة للانفصال.

إن قوة هذه الكناية، المهنية في نص غيّوتات، لتفسح المجال للتنبؤ برقابة قوية. وإنها ستجد طعاميها المعتادين مجتمعين هنا: اللغة والجنس. ولكن هذه الرقابة أيضاً تستطيع أن تأخذ أشكالاً عديدة، تعينها في ذلك قوتها. بيد أنها ستنكشف مباشرة. فإذا كبتت الجنس واللغة في الوقت نفسه، فإنها ستصبح مدانة لكونها مفرطة. وإذا زعمت أنها تكبت الموضوع وليس الشكل، أو العكس من هذا، فإنها ستصبح مدانة لكونها منافقة. وإنها ستكون في الحالين مضطرة أن تكشف عن جوهرها الرقابي.

ومع ذلك، فإنه مهما كانت المفاجآت المؤسساتية، فإن نشر هذا النص ليعد أمراً مهماً. وسيتقدم كل العمل النقدي، والنظري من غير أن يتوقف النص عن أن يكون فتاناً. فهو غير قابل للتصنيف ولا يدخله الشك في الوقت نفسه. وإنه ليعد معلماً جديداً ومنطلقاً للكتابة.

مخارج النص

هو ذا نص من نصوص باتاي: إبهام الرجل.

9 لا أريد أن أشرح هذا النص. سأتلفظ فقط ببعض الأجزاء التي تشبه مخارج النص. وستكون هذه الأجزاء في حالة قطيعة مركزة إلى حد ما مع بعضها. وإني لن أتوقف عن ربط هذه المخارج وتنظيمها. ولكي أكون متأكداً من إحباط أي ربط (أي مخطط للتعليق)، ولكي أتجنب أي بلاغة «للتطور»، وللموضوع المتطور، فقد أعطيت اسماً لكل جزء من هذه الأجزاء، ووضعت هذه الأسماء (هذه الأجزاء) تبعاً لنظام الأبجدية -والذي يعلم كل واحد منا أنه نظام وفوضى في الآن ذاته، نظام فاقد للمعنى، والدرجة صفر من النظام. وسيكون شبيهاً بالقاموس (كان باتاي واحداً في نهاية الوثائق) الذي يأخذ مواربة النص الوصي.

AplaTissemenT des valeurs

تسطيح القيم

يوجد عند نيتشه، كما يوجد عند باتاي موضوع واحد: إنه

الندم. وهناك شكل محتقر من أشكال الحاضر. كما أن هناك شكل معظم من أشكال الماضي. بيد أن الحاضر والماضي عند الحقيقة ليسا تاريخيين. ذلك لأنهما يُقرءان تبعاً لحركة انحطاط غامضة وشكلية. وهكذا ولدت إمكانية ندم غير رجعي، إنه ندم تقدمي. فالندم لم يُقرأ، خلافاً للمفهوم الشائع للكلمة، بوصفه تسطيحاً للقيم: إنه عودة المأساة بقوة (ماركس)، وهو سرية الانفاق المهرجاني في المجتمع البرجوازي (باتاي)، وهو نقد ألمانيا، ومرض، وتعب أوروبا، وموضوع الرجل الأخير، والأرقة «التي تنتقص كل شيء» (نيتشه). ويمكننا أن نضيف نقد ميشليه اللاذع ضد القرن التاسع عشر -عصره الذي عاش فيه- عصر الملل. وإننا لنجد عند هؤلاء جميعاً تقززاً يثيره التسطيح البرجوازي. فالبرجوازي لا يهدم القيمة، ولكنه يسطحها، وينتقصها، ويؤسس نسقاً للدناءة. ويعد هذا الموضوع موضوعاً تاريخياً وأخلاقياً في الوقت نفسه: سقوط العالم خارج المأساة، وصعود البرجوازية الصغيرة التي يكتبها نوع من القدوم يتمثل في: الثورة (عند ماركس)، وفي الإنسان الأعلى (عند نيتشه). وهاتان هزتان حيويتان مطبقتان على التسطيح. وكذلك، فإن كل ما هو غير قياسي لباتاي يدخل في النظام ذاته: إنه النظام الكهربائي. ونجد في كل هذا التاريخ الأخروي لنهاية القيم، أن «إبهام الرجل» تحيل إلى زمنين: زمن سِلالي (تسجله الأفعال المضارعة في النص). إنه زمن «البشر» و«الناس» الذين، من منظور أنتربولوجي، يحتقرون السفلي ويمجدون العلوي. وزمن التاريخ (وهو زمن تسجله وقائع الماضي). وهذا الزمن هو زمن المسيحية وجوهرها. ومن هنا، فقد كان الأسفل بالنسبة إلى إسبانيا خاضعاً لرقابة دقيقة (العفة). وهذه هي جدلية القيمة. إنها عندما تكون أنتربولوجية، فإن الطرح (البصاق) عند حثالة القدم يشير إلى مكان الفتنة نفسها. فالفتنة إنما تكون حيث نخفيها بوحشية، بينما القيمة فتكون في الاعتداء الوحشي على الممنوع. ولكن

عندما تكون تاريخية، ومعظمة تحت صورة العفة، فإن إدانة القدم تصبح قيمة مكبوتة، ومسطحة، وتستدعي تكذيب الضحك.

Codes du savoir

شرِع المعرفة

توجد في نص باتاي شرع شعرية عديدة: موضوعاتية (أعلى / أسفل، نبيل / وضيع، خفيف / متوحل)، واستعارية (الإنسان شجرة). كما توجد أيضاً شرع معرفية: تشريحية، حيوانية، سلالية، تاريخية. وإنه لأمر طبيعي أن يتجاوز النص المعرفة بوساطة القيمة. ولكن حتى في داخل حقل المعرفة، توجد فوارق في الضغط والجدية. وإنها لتنتج نوعاً من الشذوذ. ولقد قدم باتاي معرفتين. معرفة تحمل في طياتها شكراً واعترافات وهذه هي معرفة سالامون ريناش، ومعرفة السادة أعضاء هيئة تحرير «الوثائق» (مجلة استخلص منها النص المذكور). ولذا يمكن وصفها بأنها معرفة استشهادية، ومرجعية، وتبجيلية. وهناك معرفة أكثر بعداً أنتجها باتاي (بثقافته الشخصية). وإن شرعة هذه المعرفة شرعة سِلالية. وإنها لتتطابق جيداً مع ما كنا قد سميناه في مرات أخرى «حانوت الغرائب». وهو مصنف من «النوادر» - اللسانية والعرقية. ويوجد في هذا الخطاب من خطابات المعرفة الثانية مرجعية مزدوجة: مرجعية تتعلق «بالغرائبي» (بالآتي من مكان آخر)، ومعرفة تتعلق بالتفاصيل. وهكذا يصار إلى إنتاج بداية لزعزعة المعرفة (أي لقانونها) عن طريق ترهاتها، وعن طريق منمنماتها. وتوجد الدهشة في نهاية هذه الشرعة (جحوظ العينين). إنها المعرفة المتناقضة، وإنها لتدهش بذلك، وتشوه، وتزعزع «البدهيات». وتعد هذه المطاردة للوقائع السلالية قريبة جداً من المطاردة الروائية. وبالفعل، فإن الرواية ألعاب مغشوشة، وتسير باتجاه اختطاف المعرفة.

وإن هذا الاحتكاك بين شرع ذات أصل متنوع، وأساليب متنوعة، ليكون على عكس مونولوجيا المعرفة التي تكرس «المختصين» وتزدري أولئك الذين يصنفون مواد مختلفة (الهواة). وتنشأ في النتيجة معرفة مضحكة، وشاذة (تميل اشتقاقاً إلى هذه الجهة وتلك). وإن هذه لتعد عملية كتابية (تفرض الكتابية فصل المعارف - وذلك كما نقول: فصل الأجناس). ولما كانت الكتابة قد جاءت من اختلاط المعارف، فإنها تجعل «العجرفات العلمية» فاشلة. بيد أن الكل يحافظ ظاهرياً على إمكانية القراءة: يمكن للخطاب الجدلي أن يكون خطاباً للصحافة، بشرط أن لا تسطحه إيديولوجيا الاتصالات الجماهيرية.

CommencemenT

بداية

البداية هي فكرة البلاغي: بأي طريقة يبتدأ الخطاب؟ لقد دامت مناقشة هذه القضية عدة قرون. بيد أن باتاي طرح مسألة البداية، هنا، حيث لم تطرح قط: أين يبدأ الجسد الإنساني؟ يبدأ الحيوان بالفم: «الفم هو البداية، أو، إذا أردنا فهو جؤجؤ الحيوانات... ولكن ليس للإنسان هندسة بسيطة كما هي الحال بالنسبة إلى الحيوان. وإنه ليس من الممكن القول من أين تبدأ». ويطرح هذا الأمر مسألة معنى الجسد (يجب أن لا ننسى أن كلمة معنى في الفرنسية -لَبْس ثمين- تعني المعنى والنصر في الآن نفسه). وسنعطي ثلاث حالات لهذه المسألة.

1- ثمة عنصر واحد موسوم في الجسم الحيواني، إنه البداية، أي الفم (الشدق، الخطم، الفك السفلي، عضو القنص). وهذا العنصر، بما أنه الوحيد البارز (أو الذي يشكل علامة)، فإن لا يستطيع أن يكون نهاية (علاقة): لا يوجد إذن نمط استبدالي،

وانطلاقاً من هذا لا يوجد معنى. ثم إن الحيوان مزود، على نحو من الأنحاء، ببداية أسطورية: يوجد، إذا أمكن القول، تطور كينوني انطلاقاً من الكائن، كائن الأكل.

2- عندما يتناول خطاب التحليل النفسي الجسد الإنساني، فإن المعنى يكون. والسبب لأنه يوجد نمط استبدالي، وتعارض بين نهايتين: الفم والشرج. وتسمح هاتان النهايتان بمسارين، وقصتين. فمن جهة أولى، يوجد مسار الغذاء، وهو مسار يذهب من لذة الطعم إلى الغائط: يلد المعنى هنا من زمنية، إنها زمنية التحول الغذائي (يعد الغذاء مَعْلَماً خارجياً). ومن جهة أخرى، يوجد مسار التكوين الشهواني. ويتموضع توسع تركيبي على النقيض (الدلالي) للشفاهي وللشرجي: تتبع المرحلة الشرجية المرحلة الشفاهية. ويعطي حينئذ تاريخ آخر للجسد الإنساني معناه. وهو تاريخ يتعلق بمبحث تكوّن الأنسال وتطورها: يعطي الجسد، بوصفه نوعاً وحقيقة أنتربولوجية معنى أثناء تطوره.

3- لا يستبعد باتاي التحليل النفسي، ولكن التحليل النفسي ليس مرجعاً له. فوجود نص يقف على قدمه، كما هو الحال بالنسبة إلى نصنا، يستدعي طبعياً مرجعاً واسعاً للوله الجنسي. وإذا كان هذا هكذا، فإنه لا يوجد هنا سوى إلماح سريع «للوله الجنسي الكلاسيكي». ولذا، فإن الجسد، بالنسبة إلى باتاي، لا يبدأ من مكان معين، ذلك لأنه النوع الذي يأتي من أي مكان. أما نحن، فلا نستطيع أن نتعرف فيه على معنى إلا عن طريق عملية عنيفة ثمناً له: ذاتية - جماعية. ويبرز المعنى بفضل إدخال القيمة: النبيل والدنيء (الأعلى والأسفل، اليد والقدم).

Déjouer
أبطل

يعلّم نص باتاي كيف يجب أن يكون التصرف مع المعرفة. ولذا، يجب أن لا ترمى، بل يجب التظاهر أحياناً بوضعها في المكان الأول من الأهمية. ولأن ذلك كذلك، لم يكن باتاي لينزعج مطلقاً إذا كانت هيئة تحرير مجلة «وثائق» مؤلفة من أساتذة، وعلماء، ووراقين. ومن هنا، يجب بعث المعرفة في المكان الذي لا تنتظر فيه. ولقد سبق أن قلنا، إن هذا النص، الذي يتعلق بجزء من أجزاء الجسد الإنساني، يتجنب خفية، ولكن بإصرار، التحليل النفسي. فاللعب (الاستدلالي) للمعرفة لعب نَزْوي ومحتال: يبرز «الكعب العالي» على مسرح النص، ومع ذلك فإن باتاي يتجنب العبارات المسكوكة المتعلقة «بالكعب - القضيب» (حيث حراس المتحف يمنعون النساء اللواتي يصدمن الأرضيات الجميلة الملمعة). ومع هذا أيضاً، وبانعطافة ثالثة، فإن باتاي يتكلم عنه مباشرة بعد الجنس، ويقوده (فوق ذلك) بوساطة تحول يبدو ساذجاً بشكل مغلوط. وهكذا، فإن المعرفة تكون مفتتة ومتعددة، وإنها لتشبه في ذلك إحدى المعارف التي تنقسم من غير توقف إلى قسمين، وتكون أطروحتهما التركيبية مغشوشة وباطلة. وبهذا تكون المعرفة هنا، ليست متهدمة، ولكنها منزاحة. وإن مكانها الجديد هو -تبعاً لكلمة قالها نيتشه- الخيال: يسبق الخيال الواقعة ويحددها، كما تسبق القيمة المعرفة وتحددها. يقول نيتشه: «لا توجد واقعة لذاتها. وإن الذي يحصل إنما هو مجموعة من الظواهر المختارة والمجتمعة بوساطة كائن يقوم بتأويلها... وكذلك، فإنه لا توجد حالة للواقعة بذاتها. ويجب على العكس من هذا، إدخال معنى ما بادئ ذي بدء قبل أن توجد أي واقعة فيها». وبهذا ستكون المعرفة في النتيجة خيالاً تأويلياً. وهكذا يوفر باتاي تزييف المعرفة عن طريق تفتيت

الشرع، ولكن بشكل خاص عن طريق هجمة القيمة (النبيل والدنيء، الجذاب والتافه). فدور القيمة ليس دوراً تخريبياً، ولا دوراً جدلياً، ولا هو أيضاً دوراً ذاتياً. إنه، ربما يكون بكل بساطة، دور استراحة... «يكفيني أن أعرف أن الحقيقة تمتلك قوة عظمى. ولكن يجب أن يكون في إمكانها أن تناضل، وأن تكون لها معارضة، وأن نستطيع، من وقت لآخر، أن نستريح منها في عدم الصحة. وإلا يكن هذا، فإنها ستصبح مملة بالنسبة إلينا، ومن غير ذوق ولا قوة، وستجعلنا مملين كذلك» (نيتشه). وفي النتيجة، فإن المعرفة تمثل قوة، ولكنها مُحارَبة وكأنها عدو. وإزاء هذا، فإن القيمة ليست هي التي تحتقر المعرفة، وتجعلها نسبية أو ترميها، ولكنها هي التي ترفع الملل عنها، وهي التي تتأسس فيها. ولقد يعني هذا أنها لا تعترض على المعرفة تبعاً لمنظور سجالي، ولكن تبعاً لمعنى بنيوي. وهكذا يوجد تبادل بين المعرفة والقيمة، واستراحة للواحدة بوساطة الأخرى، وذلك تبعاً لنوع من الإيقاع العاشق. وإليك في النتيجة ما تكونه الكتابة، وعلى نحو خاص كتابة البحث (نحن نتكلم عن باتاي)، إنها الإيقاع العاشق للعلم والقيمة: الشذوذ، والمتعة.

Habillé
مكسوّ

يجب على الزوج، عند قدماء الصينيين، أن لا يرى أقدام زوجته العاريتين: «ويرى أتراك الفولغا أنه لمن سوء الخلق أن يظهروا أقدامهم عارية. ولذا فهم ينامون بجواربهم». ومن هنا، يجب جعل المصنف العرقي الذي أعده باتاي أكثر طولاً. فنذكر «بالبتانغ - باتاي» في الولايات المتحدة، وبالعرف عند بعض الشعوب العربية التي لا تسمح للمرأة أن تخلع ثيابها لكي تمارس الحب. كما نذكر بالعادة

المضحكة التي يرويها مؤلف معاصر عن بعض الفتيان العشاق، تتعهدهم امرأة أكبر سناً منهم، فيخلعون كل ملابسهم ما عدا جواربهم. ويقودنا كل هذا إلى طرح العلاقة بين الثياب وبين الممارسة العاشقة. وليست القضية هي قضية عري، فهذه قد عولجت بغزارة. ذلك لأن مجتمعنا الذي يعتقد في ذات نفسه أنه مجتمع «جنسي»، لا يتكلم أبداً عن الممارسات الواقعية للحب، وللجسد في حالة الحب. فهذا هو أقل شيء يعرفه بعضنا عن بعضنا. وليس هذا بسبب محظور أخلاقي، ولكن هذا لأن التفاهة تشكل محظوراً. ويجب في النتيجة -وليس هذا بالأمر العادي كما يبدو- أن نعيد التفكير بالعاري. فالعاري، بالنسبة إلينا، يعد قيمة مطواعة، أو هو جنس مطواع. وبقول آخر، فإن العاري يكون على الدوام في وضع تصويري (وهذا هو مثل نزع الثياب نفسه). وإنه إذ يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بإيديولوجيا التمثيل، فإنه يعد الصورة المثلى، كما يعد صورة الصورة. ولقد تعني إعادة التفكير بالعاري إذن أن نتصور العري كما لو أنه مفهوم تاريخي، وثقافي، وغربي (إغريقي؟)، من جهة، كما كانت تعني، من جهة أخرى، نقل العري من لوحة الأجساد إلى نظام الممارسات الجنسية. وما دام هذا هكذا، فإننا منذ اللحظة التي نبدأ فيها باستشفاف تواطؤ العاري والتمثيل، فإننا ننقاد إلى الشك بقدرته: سيكون العاري موضوعاً ثقافياً (ربما يكون مرتبطاً بنظام للذة، ولكنه لا يرتبط بنظام الخسارة، ولا بنظام المتعة). وسيكون العاري في النتيجة موضوعاً أخلاقياً: ليس العاري منحرفاً.

IdiomaTique

التعبير الاصطلاحي

كيف نجعل الجسد يتكلم؟ نستطيع أن نجعل المعرفة الثانية

تنتقل إلى النص (ومن هذه المعرفة التي تشبه الجسد، نجعله يتكلم). كما نستطيع أن نذكر رأي الناس عن الجسد (هذا الذي يقولون). وثمة وسيلة ثالثة يلجأ إليها باتاي بشكل منظم (وهي وسيلة مهمة من منظور العمل الحالي على النص): إنها تفصيل الجسد ليس على الخطاب (خطاب الآخرين، وخطاب المعرفة، أو حتى خطابنا الخاص)، ولكن على اللغة: أي أن نترك التعبيرات الاصطلاحية تتدخل، فنسبرها، وننشرها، ونقدم رسالتها (أي معانيها). فكلمة «فم» تفضي إلى «فم من نار» (هذا تعبير كانيبلي* للمدفع)، وإلى «فم مغلق» («جميلة وكأنها خزنة»). وكذلك، فإن كلمة «عين» تُظهر سبراً كاملاً لكل التعبيرات الاصطلاحية التي تدخل هذه الكلمة فيها. وهذا ينطبق أيضاً على كلمة «قدم» («قدم مسطحة»، «حيوان وكأنه قدم» إلى آخره). ومن هنا، فإن الجسد، في هذا الطريق، يتناسل كما تتناسل اللغة. ولذا، يعد التعبير الاصطلاحي والاشتقاقي ينبوعاً للدال (وإلى أن يثبت العكس، فإن الكتابية، التي ليست هي الكتابة، لتراقب عادة العمل الذي يعد في اللغة مركزها المتوازن وتفريطها في الوقت نفسه. فهل رأيتم من قبل استعارة في دراسة من دراسات علم الاجتماع أو في مقالة من مقالات جريدة اللوموند؟). وكذلك الحال عند باتاي. إن المقصود هو القيام بعمل نصي من النموذج نفسه، ومن الطاقة الإنتاجية نفسها التي نراها في العمل، وفي الجهد، وفي المشهد، وفي «قوانين» فيليب سوللير.

أصبع القدم:

يجب التذكير بلا زيادة -ذلك لأن هذا يعد ثروة- بمعجمية

* كانيبال: آكل لحوم البشر (متر).

الكلمة. فأصبع الرجل هو أي إصبع كان. وإن العضو الصغير ليأتي من التمفصل. وهذا يعني الشيء الصغير، والقضيب الطفولي. ولقد نجد أن إمعان المعنى في معناه يتعزز في التعبير «أصبع القدم الصغير»: يعد «الضخم» منفراً من جهة (الكبير ليس كذلك)، وكما إن التصغير (التمفصل) يمكنه أن يكون كذلك من جهة أخرى (يثير القزم الاضطراب): يعد الأصبع الصغير فاتناً - منفراً. إنه فاتن بوصفه متناقضاً: يمكن تناقض القضيب في أنه متورم ومنمنم.

Paradigme

محور الاستبدال

تكلمنا عن القيمة. ولقد أُخذت هذه الكلمة بالمعنى الذي وضعه نيتشه لها. فالقيمة، هي قدر الاستبدال الشرس: نبيل / وضيع. أما القيمة عند باتاي -وهي التي تسوس كل الخطاب- فإنها تستند إلى محور استبدال خاص، وفوضوي، لأنه ثلاثي. وتوجد فيه أقطاب ثلاثة إذا صح القول. فلنقم بسك مصطلحي لهذه المصطلحات الثلاثة (الأمثلة المأخوذة في نصنا، ومن المقال، تدور حول مفهوم الإنفاق[1]).

1- القطب «نبيل»: «أشكال اجتماعية كبرى وحرة». «كريم، تهتك، مفرط». «ضوء قوي جداً، إشراق متزايد». «الكرم». «النبل».

2- القطب «دنيء»: «مرض، إنهاك. خجل من النفس. خبث حقير. ظلامية. تجشؤ مخجل. مظهر منمحي. يقف خلف الجدران. اتفاقات محملة بالملل وموهنة. تحقير. أحقاد مضجرة. رياء. مجتمع عفن. إزدهار. صناعي شئيم وزوجته العجوز والأكثر شئماً أيضاً. خدمات لا يباح بها. أزواج بقاليون. البلادة والغباوة الواطية. نقي

---

[1] George baTaille: La parT maudiTe. Ed.de MinuiT. Coll.

وسطحي. المطبخ الشعري».

3- القطب «واطي»: «البصاق. الطين. الدم يجري. الغضب. لعب النزوات والذعر. موج الأحشاء الصاخب. جيفي بشناعة. متكبر ونعّار. انفصال الأعضاء العنيف».

ويكمن النقص الذاتي عند باتاي فيما يلي: يوجد تناقض، واستبدال بسيط، ومناسب، بين أول مصطلحين: نبيل ودنيء («التقسيم الأساسي لطبقات البشر إلى نبيل ودنيء»). ولكن المصطلح الثالث ليس مطرداً: لا يعد المصطلح «واطي» مصطلحاً حيادياً (فهو ليس النبيل ولا الدنيء). وهو أيضاً ليس المصطلح المختلط (نبيل ودنيء). إنه مصطلح مستقل، وممتلئ، وشاذ، وغير قابل للاختزال: إنه مصطلح الجاذبية خارج القانون (البنيوي).

يعد «الواطي» قيمة لسببين معاً: إنه، من جهة أولى، خارج المحاكاة الخرقاء للسلطة[2]. وهو مأخوذ، من جهة أخرى، في محور الاستبدال عالي / واطي، أي معنى وشكل، إلى درجة أنه يبطل المادة في ذاتها: «... إني لأفهم من المادة الحالية تلك المادة التي لا تتطلب سوى أن تكون المادة هي الشيء ذاته»[3]. وفي النتيجة، فإن الاستبدال

---

[2] «ذلك لأن المقصود قبل كل شيء هو عدم الخضوع، مع ذاته وعقله، إلى أي كان أكثر علواً، وإلى أي كان يستطيع أن يعطي للكائن الذي أكونه، وإلى العقل الذي يسلح هذا الكائن، سلطة مستعارة. فهذا الكائن وعقله لا يستطيعان بالفعل أن يخضعا إلا للذي هو أدنى، والذي لا يستطيع أن يُستخدم في أي حالة من الحالات لمحاكاة أي سلطة من السلطات... تعد المادة الواطية خارج التطلع المثالي وغريبة عنه. وإنها لترفض أن تختزل إلى مجرد آلات أنطولوجية كبرى، ناتجة عن هذه التطلعات».

DocumenTs, P103.

[3] Ibid. P 102.

الحقيقي هو الذي يضع في البصر قيمتين إيجابيتين (النبيل / الواطي) وذلك في الحقل المادي نفسه. بينما يصبح المصطلح النقيض طبيعياً (الدنيء) مصطلحاً حيادياً، وبين بين. وإنه ليدافع لصالح العبارة «من أجلي» الموجودة في كل سؤال مثل: «ما هذا؟». ثم إنه ليطلب إدخال القيمة في الخطاب المعرفي ويتقاسمها. وإنه ليهجم بعد ذلك على «الذي»، وعلى موضوع التأويل. وهنا أيضاً نرى شكلاً لإرادة القوة التي توجد (ليس بوصفها «كائناً»، ولكن بوصفها إجراء، وصيرورة) انفعالاً...». «فلا وجود لذات ولكن لنشاط، واختراع وابتداع. ولا وجود لسبب ولا لعلة».

ماذا ومن؟

تقول المعرفة كل شيء: «ما هذا؟» وما هو أصبع القدم الضخم؟ من هو باتاي؟ بيد أن الشعار النيتشوي يطيل السؤال: ما هذا بالنسبة إلي؟

يجيب نص باتاي بشكل نيتشوي على السؤال: ما الأصبع الضخم بالنسبة إلى أنا باتاي؟ وبانزياح يكون السؤال: ما النص بالنسبة إلي أنا الذي أقرأه؟ (جواب: إنه النص الذي كنت أرغب في كتابته).

إنه لمن الضروري إذن -بل لمن العاجل- أن ندعو لصالح نوع من الذاتية علانية: ذاتية اللاذات المعترضة في الوقت نفسه على ذاتية الذات (انطباعية) وعلى لا ذاتية الذات للمتكلم (موضوعية). ويمكن أن نتصور شكلين لهذا القلب: أولاً، أن ندعو لصالح القول من أجلي القائم في «ما هذا؟»، وأن نطالب بإدخال القيمة إلى خطاب المعرفة ونحميها. ثم أن نركز هجومنا بعد ذلك على «من»، وعلى ذات

التأويل. هنا أيضاً يقول نيتشه: «ليس لنا الحق أن نسأل من يؤول إذن؟ فالتأويل نفسه الذي يمثل شكلاً لإرادة القوة هو الذي يوجد (ليس بوصفه كائناً، ولكن بوصفه سيرورة وصيرورة) وكأنه هوى...». «ليس ثمة ذات، ولكن نشاط، واختراع خلاق. إذ لا وجود «للسبب» ولا «لعلة»».

Vacables
الألفاظ

تنبثق القيمة في بعض الكلمات بالذات، وفي بعض المفردات وبعض الألفاظ (إن مفردة «اللفظ» جيدة، لأن هذا يعني في وقت واحد: تسمية وشفاعة قديس. وما دام الحال كذلك، فإن المقصود هو «كلمات - ألوهية»، و«كلمات - إشارات» و«كلمات - آراء»). وإن هذه الألفاظ لتفاجئ بدخولها إلى خطاب المعرفة. وإن اللفظ سيكون بمنزلة تلك السمة التي ستميز الكتابة من الكتابية (وهكذا الحال بالنسبة إلى تعبير مثل «القذارة الأكثر إقرافاً» حيث لا يتسامح معه أي خطاب علمي). ويحتاج الأمر بلا ريب -وسيحتاج في يوم من الأيام- إلى نظرية تتعلق بالكلمات - القيم (إلى ألفاظ). ويمكن أن نلاحظ بانتظار ذلك مايلي: تعد الألفاظ كلمات حساسة، ودقيقة، وعاشقة. وإنها لتشير إلى إغواءات أو إلى نفور (نداءات المتعة). وثمة وحدة صرفية أخرى حاملة للقيمة، قد تتمثل أحياناً في الحرف الطباعي المائل أو في الهلالين المزدوجين. فهذان يقومان بتأطير الشرعة (كما يقومان بإفساد الكلمة، أو بإعادتها إلى الصواب)، بينما الحرف الطباعي المائل، فيمثل، على العكس من ذلك، الأثر الذاتي للطباعة والذي يكون مفروضا على الكلمة، وذلك بتركيز يمكنه من أن يكون بديلا لكثافتها الدلالية (الكلمات المطبوعة حروف مائلة عند

نيتشه كثيرة). ويبدو أن باتاي كان يعي التعارض القائم بين الكلمات – المعرفة والكلمات- القيمة وعياً نظرياً. ولكن يوجد في عرضه مطاردة اصطلاحية متقاطعة. فالكلمة هي عنصر التحليل الفلسفي، والنسق الأونطولوجي، وهي التي «تدل على الخواص التي تسمح بفعل خارجي»، بينما «الهيئة» (أي «ملفوظنا»)، فهي التي «تُدخل القيم الحاسمة للأشياء»، ذلك لأنها تصدر عن «الحركة الحاسمة للطبيعة».

يوجد إذن في نص (باتاي وتبعاً لباتاي) نسيج كامل للقيمة (تقوم به الألفاظ والأشكال الخطية)، كما يوجد «زهو كلامي». فماذا تكون هذه الألفاظ من منظور لساني؟ (وكما هو معلوم، فإن اللسانيات لا تعرف هذا الأمر ولا تريد أن تعرفه. ذلك لأنها موجهة للحكمة، ولا مبالية). وسأشير فقط إلى بعض الفرضيات:

1- يجب الاعتراف بشيء من الشرود للكلمات، وذلك على عكس كل أحكام الحداثة المسبقة، والتي لا تعير انتباهاً إلا للنحو، وكأن اللغة لا تستطيع أن تتحرر (أن تدخل في مرتبة الطليعة) إلا على هذا المستوى. فبعض الكلمات تكون في الجمل أشبه بالكتل الشاردة. ويمكن لدور الكلمة (في الكتابة) أن يكون في قطع الجملة بما للكلمة من ألق، ومن اختلاف، وقدرة على الفسخ، والفصل، وبما لها من وضع حرزي. فالأسلوب أكثر جلاء مما نعتقد.

2- كان باتاي يقول: «يبدأ القاموس ابتداء من اللحظة التي يكف فيها عن إعطاء المعنى، ولكنه يعطي استخدام الكلمات»[4]. وهذه فكرة لسانية جداً (بلومفيلد، فتجانشتاين). وهكذا، فإننا نعبر من استخدام الكلمة واستعمالها (مفهوم وظيفي) إلى عمل الكلمة ومتعتها:

---

[4] DocumenTs. P177.

كيف تتقلب الكلمة فيما بين النص، وفي الدلالة الإيحائية، وكيف تتصرف غذ تشتغل بنفسها. وفي النهاية، فإن هذا يمثل في الكلمة ما يمثله مفهوم «من أجل الذات» عند نيتشه.

3- ويشكل نسيج «الكلمات - القيم» الآلة الاصطلاحية، وإنها لتشبه قليلاً ما نسميه «آلة السلطة»: ثمة علاقة قوة للكلمة. وإن الكلمة لتشكل جزءاً من حرب اللغات.

4- لماذا لا نتصور (في يوم من الأيام) لسانيات خاصة بالقيمة -وليس ذلك بالمعنى السوسيري (يساوي بالنسبة إلى، عنصر في نسق التبادل)، ولكن بالمعنى الأخلاقي تماماً، والمعنى الحربي- أو لماذا لا نتصور لسانيات خاصة بالشبق؟ ذلك لأن الكلمات - القيم (الألفاظ) تضع الرغبة في النص (في نسيج التعبير) وتخرجها: لا تقوم الرغبة في النص بوساطة الكلمات التي «تمثلها»، ولكن بوساطة كلمات جيدة التقطيع، وجيدة البريق، ومنتصرة، وذلك لكي تجعل من نفسها محبوبة على طريقة الغوايات الجنسية.

قراءة بريات سـافاران

10

1- مرتبة

لقد لاحظ بريات سافاران (والذي سنسميه من الآن فصاعداً ب س) أن الشمبانيا مهيجة في آثارها الأولى، ومرعبة في تلك التي تلي (أنا غير متأكد من هذا. وإن هذا لينطبق، بالنسبة إليّ، على الوسكي). وهانحن نطرح فيما يخص لا شيء (ولكن الذوق يتطلب فلسفة للاشيء) واحدة من الفئات الشكلية الأكثر أهمية في الحداثة: إنها فئة تدرج الظواهر. والمقصود هو شكل من أشكال الزمان. وإنه لشكل معروف أقل بكثير من الإيقاع، ولكنه حاضر في عدد كبير من المنتوجات الإنسانية، وذلك إلى درجة أن تمييزه فيها لن يكون عبئاً على اللفظ المستحدث. وسنسمي هذا «الانفكاك»، وهذا السلم من الشمبانيا «الاشتقاق اللطيف». وسيكون هذا الاشتقاق اللطيف خاضعاً للعبة التفاوت. فبعض اللغات تشبه الشمبانيا: إنها تطور دلالات لاحقة لسماعها الأول. وإن الأدب ليلد في هذا التراجع

عــن المعنــى. وكذلـــك فــإن تفــاوت تـــأثيرات الشـــمبانيا فاحشـــة، وفيزيولوجية، وتقود من التهيج إلى الاسترخاء. ولكن هذا المبدأ نفسه من مبادئ التفاوت المصفى، هو الذي ينظم الـذوق. وبـذا يكون الـذوق هو هذا المعنـى الـذي يعـرف الفـهم المتعـدد والمتتابع ويمارسـه. فهناك مداخل وأوبات، وهناك تراكب وإحساس متطـابق. وبهذا، فـإن تفـاوت الـذوق يتناسـب مـع تطـابق الرؤيـة (وذلـك فـي إطـار المتـع المشـهدية الكبـرى). وهكذا نجد أن «ب.س» يفكك فـي الزمـان (لأن المقصـود لا يمثل تحليـلاً بسيطاً) الإحسـاس التذوقـي: 1- مباشـر (وذلـك عندمـا يهيمن المذاق على اللغة السابقة). 2- تام وذلك عندما يمر المذاق إلـى الحلق). 3- مفكر فيه (وذلك في اللحظـة النهائيـة للحكم). ويقـوم كل ترف الذوق في هذا السلم. ويسمح خضوع الإحساس المذاقي للزمـن، بتطويـره قليـلا بمـا يشـبه القصـة أو الكـلام. بيـد أن تزمـين الـذوق سـيواجه مفاجئـات وحججـاً دقيقـة. وسـتكون هــذه وكأنــها عطــور الذكريات وأريجها الذي تشكل سلفاً إذا أمكـن القـول: لـم يمنـع شـيء «ب.س» من أن يحلل فواكه بروست الصيفية.

2- حاجة / رغبة

لو أن «ب.س» كان قد كتب كتابه اليوم، لما امتنـع أن يضـع فـي عـداد التحريفـات هــذا التـذوق للطعـام الـذي يدافـع عنـه ويشـهره. فالتحريف عبارة، إذا كنا نستطيع قول ذلك، عن تمرين لرغبة لا تؤدي إلى شيء، مثلها في ذلك تماما مثل الجسد الذي يهب نفسه للحب من غير فكرة عـن الـولادة. ولـذا فـإن «ب.س» كان قـد ميز دائمـا، علـى مسـتوى الطعـام، بـين الحاجـة والرغبـة: «فـإذا كـانت لـذة الطعـام لا تتطلب الجوع، فهي تتطلب الشهية على الأقل. غير أن لـذة الجلوس

إلى المائدة في الغالب الأعم، تعد مستقلة عن الأمرين معاً». وقد كان «ب.س» يستخدم تعارضاً صفيقاً في عصر لم يكن فيه البرجوازي ليشعر بأي ندم اجتماعي. إذ يوجد، من جهة، الشهية الطبيعية، وهي تبع للحاجة. ويوجد، من جهة أخرى، شهية الترف، وهي تبع للرغبة. ويكمن كل شيء هاهنا بالفعل: فالنوع محتاج إلى التوليد لكي يصمد، والفرد محتاج إلى الطعام لكي يستمر. ومع ذلك، فإن إشباع هاتين الرغبتين لا يكفي للإنسان: إنه محتاج أن يبرز ترف الرغبة العاشقة أو المتذوقة: وهذه إضافة معماة، وغير مفيدة، لأن الطعام المرغوب الذي يصفه «ب.س»، يمثل ضياعاً غير مشروط، ونوعاً من الاحتفالية العرقية التي يعلن الإنسان من خلالها سلطته، وحريته في حرق طاقته «من أجل لا شيء». ويكون كتاب «ب.س» بهذا المعنى، من أوله إلى آخره، كتاب «الخصوصية الإنسانية». ذلك لأن الرغبة (بما تقولها لنفسها) هي التي تميز الإنسان. ولذا، فإن هذا العمق الأنتروبولوجي الذي يعبر عن نفسه من خلال جمال الأسلوب، واللهجة الاجتماعية للنكت، والترهات الأنيقة للأوصاف، إنما تمثل المغامرة العظمى للرغبة. والسؤال الذي يبقى كاملاً للمعرفة هو: لماذا يجب على الكائن الاجتماعي أن يضطلع بالانحراف الجنسي بأسلوب أسود، ووحشي، وملعون، ويشبه أكثر الانتهاكات صفاء، بينما نجد أن فساد الذائقة الطعامية التي يصفها «ب.س» (وبنظرة كلية، نحن لا نرى كيف يمكننا وصفها بطريقة أخرى) تتطلب دائماً نوعاً من الاعتراف المحبب، والمجامل برقة، ولا يتجاوز أبداً اللهجة الطيبة.

3- جسد الذائقة الطعامية

يثير الغذاء لذة داخلية: باطنية في الجسد ومغلقة فيه. وإنها لا

تقوم مطلقاً تحت الجلد، ولكن في تلك المنطقة العميقة والمركزية، والتي تعد أصيلة بمقدار ما هي رخوة، ومشوشة، وقابلة للاختراق، والتي نسميها بمعنى عام جداً الأحشاء. فإذا كان الذوق واحداً من حواس الإنسان الخمسة المعروفة والمصنفة، وإذا كانت هذه الحاسة محددة مكاناً (في اللسان، كما يصفه «ب.س» جيداً، وفي الفم كله)، فإن المتعة الذوقية، على الرغم من كل هذا، منتشرة، وممتدة فوق كل السجادة السرية للمخاطيات. وإنها لتصدر عن ما يجب أن نعده حاسة سادسة بالنسبة إلينا -هذا إذا كان «ب.س» لا يحتفظ بهذه المكانة للحاسة التناسلية- والتي تمثل الحساسية العضوية، والإحساس العام بالنسبة إلى جسدنا الداخلي. وبالتأكيد، فإن «ب.س»، شأنه في ذلك شأن كل الناس، ليعترف بهذا الاستعداد المنتشر للذة الطعام: إنها السعادة التي تعقب الوجبات الجيدة. ولكن، مما يثير الفضول، أنه لا يحلل هذه الحساسية الداخلية، ولا يُفصّلها، ولا يجعلها «شعرية». بيد أنه عندما يريد أن يمسك بالمؤثرات اللذيذة للطعام، فإنه يجري البحث عنها فوق جسد الخصم. وتعد هذه المؤثرات علامات، على نحو من الأنحاء، في الحوار: يمكن تمييز اللذة من لذة أخرى. ولقد يكون المقصود أحياناً امرأة. فنراقبها، ونفاجئها. وإن هذا ليكون تماماً كما لو أننا منشغلون باغتصاب جنسي صغير. ومن هنا، فإن الضيافة، ولذة الأكل مع الآخرين لتعد إذن قيمة أقل براءة مما يبدو عليه الأمر. ذلك لأنه يوجد في إخراج الوجبة الطيبة شيء آخر غير التمرين القائم في الشرعة الاجتماعية، لعله يكون أصلاً تاريخياً قديماً. فحول الطاولة تتروض غريزة لقاحية غامضة: إننا نرى (أنراقب؟) على الآخر تأثيرات الطعام. وإننا لندرك كيف يشتغل الجسد من الداخل. ولقد نشبه في ذلك أولئك الساديين الذي يتمتعون من صعود الانفعال على وجه شريكهم. وإننا لنلاحظ تغيرات

الجسد الذي يتغذى جيداً. وإن العلامة الدالة على هذه اللذة الصاعدة، كما يرى «ب.س»، تمثل نوعية موضوعاتية محددة جداً: البريق. فتتفتح هيئة الوجه، وتبرز ألوانه، وتلمع العينان، في حين أن العقل يفكر وأن دفئاً ناعماً ينفذ إلى الجسد كله. وكما هو بدهي، فإن البريق يعد صفة شبقية: فهو يحيل في الوقت نفسه إلى مادة ملتهبة ومنداة. ذلك لأن الرغبة تعطي إلى الجسد شعاعها، والوجد يعطيه تألقه (تعود الكلمة إلى «ب.س»)، بينما اللذة فتعطيه شهوانيتها. وهكذا، فإن الجسد النهم يُرى وكأنه رسم يشع ببطء، ويضيء من الداخل. ومع ذلك، فإن هذا التسامي يحتوي على حبة دقيقة من الابتذال. وإننا لنلاحظ جيداً هذه الإضافة غير المنتظرة في لوحة النهمة الجميلة (يقول «ب.س»: «نهمة جميلة مدججة بالسلاح»): عيناها مشعتان، شفتاها مطليتان باللماع، وهي تعض جناحها الحجلي. ولذا يجب أن نقرأ، تحت هذه المتعية المحببة، والتي تعد النوع الإجباري لأوصاف الدعوة إلى وليمة، علامة أخرى في اللمعان: إنها علامة الاعتداء لأكل اللحوم. وهي علامة تحملها المرأة هنا على النقيض من المتوقع. فالمرأة لا تلتهم الطعام، ولكنها تعض. وإن هذه العضة لتشع. وربما يجب على المرء أن يرى في هذا اللمعان فكرة أنتربولوجية: إن الرغبة لتعود فجأة إلى أصلها. وإنها لتقلب النهم عند الحاجة إلى شهية (إذا تحول هذا الانقلاب إلى نظام الحب، فإنه سيقود الإنسانية نحو الممارسة البسيطة لزوج الطيور). ويعطي «ب.س»، في اللوحة المبالغ بمدنيتها، انطباعاً مستمراً للذائقة الطعامية. بينما الغريب، في هذه اللوحة، هو أن المرأة هي التي تعطي العلامة الصارخة للطبيعة -لعمق الطبيعة فينا. ولقد نعلم أن الغذاء منسي باستمرار في الأسطورة الواسعة التي أنشأها الرجال حول المثال الأنثوي. فنحن لا نراها تأكل على الإطلاق: إنها جسد رائع،

ويعلو نقاء عن كل الحاجات. ولذا يمكن القول من منظور أسطوري إن الطعام مسألة تتعلق بالرجال. أما المرأة، فإنه لا نصيب لها فيه إلا بوصفها طباخة أو خادمة. فهي التي تعده أو تقدمه، ولكنها لا تأكل. وبهذا يهدم «ب.س» محرمين بملاحظة خفيفة: الأول، ويتعلق بالمرأة المجردة من أي نشاط هضمي. الثاني، ويتعلق بالذائقة الطعامية، والتي تعبر عن سمنة بحتة. فلقد وضع الطعام في المرأة، وفي المرأة وضع الشهية.

4- المضاد للمخدرات

لقد حمل بودلير على «ب.س» لأنه لم يتكلم جيداً عن الخمر. فلقد كان الخمر بالنسبة إلى بودلير يمثل الذكريات، والنسيان، والفرح والسوداوية. وهي التي تسمح للذات أن تنتقل إلى خارج ذاتها، لكي تقوم بالتخلي عن كثافة أناها لصالح حالات اغترابية، وغريبة، وتغريبية. والخمر هي طريق الانحراف، وهي، باختصار، نوع من المخدرات.

أما بالنسبة إلى «ب.س»، فإن الخمر لا تعد مطلقاً مؤدية إلى الشطح. والسبب في ذلك واضح: الخمر تعد جزءاً من الطعام، والطعام بالنسبة إلى «ب.س» ولائمي بشكل أساسي. ولقد يعني هذا أن الخمر ليس من البروتوكول الوحداني: فنحن نشرب وفي الوقت نفسه نأكل. وإننا لنأكل دائماً بين عدد من الناس. ذلك لأن ثمة حساً اجتماعياً حميمياً يحرس ملذات الطعام. وبالتأكيد، يستطيع مدخنو الحشيش أن يجتمعوا في مجموعة، كما يفعل ذلك المدعون إلى وجبة جيدة. ولكن هذا يكون مبدئياً لكي يستطيع كل واحد منهم أن «يسافر» في حلمه فرداً. ويعد هذا الانزياح ممنوعاً بالنسبة إلى

المدعويين من متذوقي الطعام، ذلك لأنهم إذ يأكلون، فإنهم يخضعون إلى ممارسة اجتماعية دقيقة، تتمثل في: المحادثة. ومن هنا، فإن المحادثة (الجماعية) تعد، على نحو من الأنحاء، هي القانون الذي يحمي اللذة الطبخية من أي مخاطرة ذُهانية، ويبقى النهم في حالة عقلانية «سليمة». فالمدعو إذ يتحدث -ينقسم- فإنه يؤكد أناه بينما هو يأكل. وإنه ليحمي نفسه، بوساطة مخيلة الخطاب، من كل تهريب ذاتي. ثم إن الخمر، بالنسبة إلى «ب.س»، لا ينطوي على أي ميزة خاصة. فهو مثل الطعام، ومع الطعام، يوسع الجسد قليلاً (يجعله لامعاً)، ولكنه لا يفصله. ولذا، فهو مضاد للمخدرات.

5- علم نشأة الكون

إن الممارسة الطبخية، إذ تتصب على مادة متحولة، فإنها، بشكل طبيعي، تقود الكاتب الذي يتحدث إلى معالجة موضوعاتية عامة للمادة. فلقد كان قدماء الفلاسفة يولون الحالات الأساسية للمادة أهمية كبرى (الماء، والنار، والهواء، والتراب). وكانوا يستخلصون من هذه الحالات صفات عامة (الهوائي، المائع، المحرق، إلى آخره)، يمكنها أن تدخل إلى كل أشكال الخطاب، وعلى رأسها الخطاب الشعري. وإن الحال لهو كذلك بالنسبة إلى الطعام. فهو يأخذ بعداً لنشأة كونية عن طريق معالجة مواده. ويرى «ب.س» أن الحالة الحقيقية للطعام، هي تلك الحالة التي تحدد مستقبل الإنسانية الغذائي. وإنها لحالة مائعة: ينتج الذوق عن عملية كيميائية تتم دائماً عن طريق رطب، و«ولا يوجد شيء له طعم إلا وهو مذاب سلفاً، أو قابل للذوبان قريباً». ولذا، فإن الطعام، وهذا طبيعي، يتصل هنا بأكبر الموضوعات الأمومية والمائية: الماء مغذٍ. والطعام إنما هو حمام

داخلي بشكل أساسي. وهذا الحمام -وهنا ثمة تدقيق يلح عليه «ب.س»- ليس حيوياً فقط، إنه سعيد أيضاً، وفردوسي. ذلك لأن الذوق يتعلق به، أي هناء الأكل.

تمثل الميوعة الحالة السابقة أو اللاحقة للغذاء. كما تمثل تاريخه الكلي، أي حقيقته إذن. ولكن المادة الغذائية، في حالتها الصلبة واليابسة، تعرف اختلافات في القيمة. لنأخذ الحبة الطبيعية للقهوة: إنكم تستطيعون هرسها أو طحنها. أما «ب.س»، فيفضل الطريقة الأولى للاختزال، وهي طريقة تسعد الأتراك (ألم نشتر بثمن غالٍ الهراسة والطاحونة الخشبية اللتين قامتا خلال زمن طويل بسحق الحبات؟). ولقد لعب «ب.س» لعبة العالم بتفوق معالجة على أخرى، وأعطى براهين تجريبية ونظرية. ولكن ليس من الصعب على المرء أن يحزر شعرية هذا الاختلاف: يصدر المطحون عن مكننة. ذلك أن اليد تطبق على الطاحونة كقوة، وليس كفن (والدليل على ذلك أن الطاحونة اليدوية قد تحولت طبيعياً إلى طاحونة كهربائية). وبهذا يكون ما تنتجه الطاحونة -على نحو تجريدي- هو غباراً من القهوة، ومادة ناشفة لا شخصية لها. بينما القهوة المهروسة، فإنها، على العكس من ذلك، تنتج عن حركات جسدية (إنها تُكبس وتُقلَّب بأشكال عديدة). وينقل الخشب مباشرة هذه الحركات. ولقد نعلم أنه المادة الأكثر نبلاً، والأكثر إنسانية. وأما ما يخرج من الجرن، فهو ليس مجرد غبار، ولكنه مسحوق، وماهية تشهد لها الأسطوريات بتوجهها الخيماوي الذي يتجلى في تصاهرها مع الماء لإنتاج مشروبات سحرية: إن مسحوق القهوة، إذا جاز لنا القول، مسحوق يُروى، وهو إذن أكثر قرباً من الحالة الكبرى للمادة الغذائية، والتي هي المادة المائعة. ويجب على المرء أن يقرأ إذن، في الصراع الصغير الدائر بين المهروس والمطحون انعكاساً لأسطورة كبرى تستحوذ اليوم أكثر من أي

وقت مضى على الإنسانية التقنية: جودة الأداة (في مقابل الآلة)، تفوّق الفن اليدوي على الصناعة، وباختصار، إنها أسطورة الحنين إلى الطبيعة.

6- البحث عن الجوهر

لقد اتضحت في نهاية القرن الثامن عشر، وبشكل علمي، آلية الهضم شيئاً فشيئاً. فنحن نعلم إذن كيف أن قائمة الأغذية الأكثر تنوعاً والأكثر شذوذاً مما يمكن أن نتصوره (كل تلك الأشياء التي استطاعت الإنسانية، منذ فجر الحياة، أن تكتشفها وأن تدخلها إلى المعدة)، قد أنتجت الجوهر الحيوي نفسه، والذي صمد الإنسان بوساطته. فلقد اكتشفت الكيمياء، بدءاً من عام 825، الأجسام البسيطة مع تفاوت تاريخي طفيف. وإننا لنرى أن كل إيديولوجيا الطبخ عند «ب.س»، تتسلح بمفهوم طبي، وكيميائي، وميتافيزيقي في الآن ذاته: إنه مفهوم الجوهر البسيط، والذي يتمثل في النُسَغ الغذائي (أو التذوقي -ذلك لأنه بالنسبة إلى «ب.س»، لا يوجد غذاء في الواقع سوى الغذاء الذوقي). ويمثل العصير الحالة النهائية للغذاء، والجوهر المائع والنادر لقطعة الطعام. وإن الاختزال إلى الجوهر أو الخلاصة، وهو علم الخيمياء القديم، ليدهش «ب.س» كثيراً. فهو يتمتع به كما يتمتع بمشهد ساحر. ألم يصمم طباخ أمير سوبيز، وقد كان مثله في ذلك مثل الساحر في ألف ليلة وليلة، أن يحتجز خمسين خنزيراً في قارورة من الكريستال لا يزيد حجمها عن حجم الإبهام؟ إنها معادلة إعجازية: سيكون الكائن الخنزير في عصيره. وهذا العصير نفسه قابل إلى الاختزال إلى نسغ، وإلى ماهية – وحده الكريستال يليق بها. وهكذا، فإن الجوهر الغذائي عندما يُعرض على

هذا النحو، فإنه يأخذ هالة إلهية. والدليل على ذلك هو أننا نستطيع أن نسرقها، تماماً كنار بروميته خارج القوانين الإنسانية: كان بعض الإنكليز يشوون فخذ خروف في نزل، فجاء «ب.س» وسرق النسغ منه (وذلك لكي يصنع لنفسه بيضاً بالعصير). فلقد حزّ اللحم الذي يدور، وأخفى العصارة عن طريق الكسر (وهذه سمة بغض للإنكليز).

7- أخلاقي

لقد استطعنا أن نكشف عن فيزياء اللذة العاشقة (توتر / ارتخاء). بيد أن اللذة التذوقية تستعصي على كل اختزال، وإنها لتستعصي في النتيجة على كل العلوم (والدليل على ذلك يتمثل في الطبيعة غير القياسية للأذواق وللفرق خلال التاريخ والأرض). ولقد كان «ب.س» يتكلم كعالم، وكان كتابه يمثل علماً لوظائف الأعضاء. ولكن علمه (هل كان يعلمه؟) لم يكن سوى سخرية علمية. ومن هنا، فقد كانت المتعة التذوقية كلها تقوم في التعارض الحاصل بين قيمتين: المستحب والمكروه. وإن هاتين القيمتين لتعدان بكل بساطة تحصيل حاصل. فالمستحب هو المقبول، والمكروه هو غير المستحب. ولم يكن بإمكان «ب.س» أن يذهب إلى أبعد من هذا: يأتي الذوق من «سلطة تقيمية»، تماماً كما يأتي النعاس عند موليير من فضيلة نعاسية. وهكذا، فإن علم الذوق يتجه إلى الأخلاق (وهذا هو القدر المعتاد للعلم). ولذا، فإن «ب.س» يشرك مباشرة في علمه المختص بوظائف الأعضاء (وهل يستطيع أن يفعل شيئاً آخر إذا أراد أن يسهب في الكلام؟) صفات أخلاقية.. وتوجد من هذه الصفات صفتان أساسيتان: الأولى، شرعية، وإخصائية: إنها الدقة («إن الدقة هي الصفة الأكثر ضرورة من بين كل صفات الطاهي»). وإننا لنجد هنا

القاعدة التقليدية: لا وجود لفن من غير قيود، ولا وجود للذة من غير نظام. وأما الثانية، فمعروفة جيداً من أخلاقيات الخطأ: إن التمييز هو الذي يسمح بالفصل بمهارة بين الجيد والسيء. وثمة مبحث للذمة الذوقية: يجب أن يكون الذوق دائم الاستنفار، وأن يتمرس على الدقة والضبط. ولقد استشهد «ب.س»، مع الاحترام، بنهمي روما، الذين يعرفون أن يميزوا بالتذوق السمك الذي تم اصطياده بين جسور المدينة والسمك الذي تم اصطياده في مكان أبعد من ذلك. كما استشهد بأولئك الصيادين الذين يستطيعون أن يلاحظوا النكهة الخاصة للفخذ الذي اتكأ الحجل عليه وهو نائم.

8- اللغة

إن قدموس الذي حمل الكتابة إلى اليونان، كان طباخاً عند ملك صيدا. فلنعط هذه السمة الأسطورية كأسطورة حكمية للعلاقة التي توحد بين اللغة وتذوق الطعام. ألا تملك هاتان القوتان العضو نفسه؟ وبشكل موسع أكثر الآلة نفسها، وللإنتاج والتقييم: الخدود، والحنك، والمنخر، والتي يذكر «ب.س» بدورها في التذوق، ودورها في صياغة الغناء الجميل؟ فأكل، وتكلم، وغنى (هل يجب أن نضيف: قبّل؟) عمليات لها أصل واحد في الجسد: لسان مقطوع، وزيادة من غير كلام.

لقد قارب أفلاطون (وللحقيقة، لقد قام بقسمة سيئة) بين البلاغة والطبخ. بيد أن «ب.س» لم يستفد جهاراً من هذا السبق: إذ لا وجود لفلسفة اللغة عنده. وبما أن الرمزية ليست هي الحصن الذي يقوم فيه، فيجب البحث في الملاحظات التجريبية عن الفائدة التي يوليها هذا المتذوق للغة، أو للغات بصورة أدق. فهذه الفائدة عظيمة

جداً. فـ«ب.س» يعرف خمس لغات، وإنه ليذكر بهذا. ولقد يعني هذا أنه يمتلك مدونة هائلة من الكلمات تتناسب مع كل أنواع الخدمات. وإنه ليحملها في استخدامه في مختلف خانات دماغه، وذلك من غير حياء. فـ«ب.س» في هذا يعد عصرياً جداً: إنه مقتنع أن اللغة الفرنسية لغة فقيرة. وإنه لمن أجل ذلك يرى مباحاً أن يستعير كلمات أو أن يسرقها من مكان آخر. وكذلك، فإنه يجند سحر اللغات الهامشية، كاللغة الشعبية. فهو يسجل بلذة لهجة موطنه ويستشهد بها. وأخيراً، فإنه كلما سنحت له الفرصة، مهما كانت بعيدة عن فلسفة خطاب تذوقه، قام بتسجيل هذه النوادر اللسانية وتلك: فعبارة «مد الساعدين» تعني: عزف على البيانو رافعاً مرفقيه، تماماً كما لو أن المشاعر كانت تخنقه. وأما عبارة «نظر بعينية» فتعني: رفعهما إلى السماء كما لو أنه سيغمى عليه. وكذلك، فإن عبارة «صنع الفطائر» تعني: أنقص سمة، وأخل بالأداء. ولقد نفهم من هذا أن انتباهه اللغوي كان شديد التدقيق، تماماً كما يجب أن يكون فن الطبخ.

ويجب مع ذلك أن نذهب إلى أبعد من هذه البراهين الممكنة للفائدة. فلقد كان «ب.س»، بكل تأكيد، مرتبطاً مع اللغة -كما هو مرتبط مع الطعام- برباط عشق: إنه يرغب في الكلمات وفي ماديتها نفسها. ألم يكن يمتلك هذا الاختراع المدهش لتصنيف حركات اللغة، عندما كان يشارك في الأكل مستعيناً، على نحو غريب، بكلمات عالمة؟ ويوجد من بين أشياء أخرى «الربط السنبلي» (عندما تتشكل اللغة سنبلياً)، ويوجد التزجيج (عندما تقوم اللغة بالكنس). أليس في هذا متعة مضاعفة؟ لقد جعل «ب.س» من نفسه لسانياً. فهو يعالج الطعام كما يفعل عالم الأصوات (وسيفعل فيما بعد)بالصوائت. وإنه ليضع هذا الخطاب بأسلوب -هل يمكننا أن نقول بوقاحة- مولد جذرياً

لألفاظ جديدة. فتوليد الألفاظ الجديدة (والكلمة نادرة جدا) يفيض بغزارة عند «ب.س». ذلك لأنه يستعمله من غير كوابح. وإن كلمة من هذه الكلمات غير المتوقعة (الترشيش، التوتير، الفرونة، التصغير، الترقيد، التأكيل، إلى آخره)، لتمثل أثرا للذة عميقة تحيل إلى رغبة اللغة: يرغب «ب.س» بالكلمة كما يرغب بالكمأة، وبالبيض المقلي المخلوط بسمك الطون، وبالسمكية. وككل مبتدع لألفاظ جديدة، فإنه يقيم علاقة وله جنسي مع الكلمة وحدها، الكلمة التي تحاصرها فرادتها بالذات. وبما أن هذه الكلمات المتوله جنسيا تبقى أسيرة نحو مجرد جدا، فإنه يعيد إلى لذة الإبداع اللفظي إطارا كلاسيكيا، وواقعة من القيود، والبروتوكولات، إلى حد نستطيع أن نقول معه إن لغة «ب.س» لغة نهمة حرفيا: إنها نهمة إزاء الكلمات التي تستعملها، وإزاء الطعام الذي تحيل إليه. وهذا اختلاط أو التباس يعرضه «ب.س» بنفسه وذلك عندما يذكر بمحبة هؤلاء النهمين الذين نعرف هواهم وقدرتهم من الطريقة الوحيدة -النهمة- التي يلفظون بها الكلمة «طيب».

ولقد نعلم مقدار ما وضعته الحداثة من إصرار لكشف الحجاب عن الجنس المختبئ في ممارسة اللغة: إذا كان الكلام منضويا تحت مراقبة معينة أو تحت حجج معينة (مثل «التواصل» المجرد)، فإنه يكون فعلا جنسيا. ولقد أتاح متصور جديد هذا الامتداد للجنس على الكلام: إنه متصور الشفاهية. ويقدم «ب.س» هنا ما كان زوج أخته فورييه يسميه «التحول»: تحول الذوق، والشفاهي كاللغة، والشبق كغريزة الحب.

9- الموت

والموت؟ كيف يأتي إلى خطاب كاتب، موضوعه وأسلوبه يدلان

على أنه النموذج المحب للعيش وملذاته؟ إننا نشك فيه، فهو يأتي بشكل تافه تماماً. وينطلق «ب.س» من واقع منزلي مفاده أن السكر يحفظ المواد الغذائية. ويتساءل لماذا لا نستخدم السكر في فن التحنيط: جثة لذيذة، مغطاة بالسكر، مُسَكَّرة، مربّى! (خيال أخرق لا يكون من غير أن يتذكر المرء فورنييه).

(بينما تكون متعة الحب مشتركة مع الموت في أساطير كثيرة، فإنه لا شيء من ذلك يكون مع متعة الطعام. ذلك لأن الطعام، من منظور ميتافيزيقي أو انتريولوجي، يمثل متعة كامدة).

10- السُمنة

ثمة مجلة أسبوعية تغري قراءها هذا الأسبوع: هناك طبيب اكتشف لتوه سر التنحيف، من الأعلى أو من الأسفل، تبعاً لما نريد. ولقد شد هذا الإعلان انتباه «ب.س». فهو يصف نفسه ببهجة، لأنه مصاب بسمنة جزعية «تتحد في البطن». وهذه سمنة لا توجد عند النساء. وهذا ما يسميه «ب.س» «التذوق المرح». والذين يتوجعون من هذه السمنة، إن هم إلا متذوقون فرحون (وبالفعل، فإنهم يبدون حاملي بطونهم أمامهم). يقول «ب.س»: «أنا من هذا العدد. بيد أني وإن كنت حاملاً لبطن بارزة، فإن الجزء السفلي لساقي لا يزال بارزاً، ويبدو العصب منفكاً كأنه حصان عربي».

إننا نعرف الثروة الواسعة لهذا الموضوع في ثقافتنا الجماهيرية. إذ لا يمر أسبوع إلا ويوجد في الصحافة مقال حول ضرورة التنحيف وطرقه. وإن هذا الغضب للرهافة ليصعد من فترة إلى أخرى حتى يصل إلى نهاية القرن الثامن عشر. فبتأثير من رسو، ومن طبيبين سويسريين هما ترونسان وتيسو تكونت فكرة جديدة عن

الصحة: المبدأ هو الاختزال (وليس البدانة). وبهذا، فقد حل التقشف محل الشمول الدامي. وصار الطعام المثالي مصنوعاً من الحليب، والفواكه، والماء العذب. وعندما يخصص «ب.س» فصلاً من كتابه عن السمنة وعن وسائل محاربتها، فإنه يتطابق إذن مع معنى هذا التاريخ الأسطوري الذي بدأنا نعرف أهميته. ومع ذلك، فإن «ب.س» لا يستطيع، بوصفه ذواقة، أن يركز على الوجه الطبيعي للأسطورة: إذ كيف يستطيع في وقت واحد أن يدافع عن الطبيعي الريفي (الحليب والفواكه) وفن الطبخ الذي ينتج طائر السمان المحشو بالنخاع، كما ينتج أهرامات الميرانغ* بالفانيْ وماء الورد. إن الحجة الفلسفية -ذات الأصل الروسّوي- لتنمحي لصالح عقل جمالي على نحو مخصوص. فنحن بكل تأكيد لسنا في لحظة تاريخية (لحظتنا) يكون فيها بدهياً كون الضعيف أكثر جمالاً من السمين (هذه قضية يؤكد نسبيتها التاريخ وعلم السلالات). فعلم جمال الجسد الذي أشار إليه «ب.س» ليس شبقياً بشكل مباشر، ولكنه تصويري: يأتي الضرر الرئيس للسمنة من «ملئ تجاويف كانت الطبيعة قد قدرتها لتكون ظلاً». كما يأتي من «جعل السحن اللاذعة جداً سحناً لا معنى لها تقريباً». ومن هنا، فإن نموذج الجسد ليعد في النتيجة رسماً للنوع، كما تعد الحمية ضرباً من الفن التشكيلي.

ما هي فكرة «ب.س» عن نظام التضعيف؟ إنها عين فكرتنا تقريباً. فهو يعرف جيداً القدرات المختلفة لحريرات المواد الغذائية. إنه يعرف مثلاً أن السمك، والمحار، ويعرف أن الصدف يحتوي على قليل من الحريرات، بينما هي موجودة أكثر في النشويات، وفي المواد الطحينية. ثم إنه لا ينصح بالشوربة، ولا بالحلويات، ولا بالبيرة. بينما يوصي بالخضار الخضراء، وبلحم العجل، وبلحم الطيور (ولكنه يوصي

* الميرانغ: مزيج من السكر وبياض البيض تكسى به الحلوى (متر).

أيضاً بالشوكالا). وهو ينصح بأن يزن المرء نفسه بانتظام، وبالطعام قليلاً، وبالنوم قليلاً، كما ينصحه بالقيام بتمارين كثيرة. وإنه ليصحح في هذه الأثناء هذا الحكم المسبق أو ذاك (كهذا الذي قاد فتاة شابة إلى حتفها لاعتقادها بأنها إذا ابتلعت كثيراً من الخل، فإنها ستضعف). ويضاف إلى هذا حزام ضد التشحم ومن خشب الحميات.

إن مشاركة «ب.س» في أسطورة التضعيف، القوية اليوم جداً، ليست مشاركة لا مبالية. فلقد أوجز أطروحة حديثة جداً للحمية ولفن حسن الأكل، ورأى أننا نستطيع أن نحتفظ للطبخ بميزة الفن المعقد، وأن نفكر فيه من خلال رؤية وظيفية أكثر. وهذه أطروحة قليلة الخصوصية، ذلك لأن نظام التضعيف يبقى نظام زهد حقيقي (وإنه لينجح بهذا الثمن النفسي)، فإن لم يكن ذلك، فثمة أدب على الأقل قد تأسس: إنه أدب كتب الطبخ المصنوعة تبعاً لعقل جسدي معين.

11- الأوسمازوم

إننا نعلم أن تقنية الطبخ في القرون الوسطى ترغم الطاهي دائماً على سلق اللحوم (لأنها كانت من النوع السيء) قبل قليها. ولقد كان «ب.س» يشمئز من هذه التقنية. أولاً/ لأنه كان يمتلك فكرة عالية عن القلي إذا صح هذا القول. وكان سر هذه الفكرة -وهذا يعني إذن المعنى الموضوعاتي- يكمن في مفاجأة المادة الغذائية التي في حوزته بحرارة جد قوية: إن ما نحبه في الهشيم من المقلي هو نوع من الاغتصاب الذي كان جوهره هو الموضوع. ثم إن «ب.س» كان يدين المسلوق على وجه الخصوص (وليس المرق مطلقاً). فاللحم المسلوق يفقد بالفعل (تبعاً لكيمياء العصر) ماهية ثمينة (صفقة

المذاقية) المرتبطة طبيعياً باللحم الأحمر (أو بالشهوة المعدَّة). وهذه الماهية هي الأوسمازوم.

ولما كان «ب.س» وفياً لفلسفته عن الجوهر، فقد نسب إلى الأوسمازوم نوعاً من السلطة الروحية (لأن هذه الكلمة مذكرة «في الفرنسية. متر»). وإنها لتتمثل في المطلق نفسه من الذوق: إنها نوع من خمر اللحم على نحو من الأنحاء. وإن هذا ليكون كما هو الشأن بالنسبة إلى مبدأ كوني (شيطاني؟)، وإنه ليأخذ مظاهر متنوعة وساحرة. وهو الذي يصنع شقرة اللحم، واحمرار المشوي، والمدخَّن من الخنزير البري. ثم إنه هو الذي يصنع العصير والمرق خاصة. وهذه أشكال مباشرة من الخلاصة (يحيل اشتقاق الكلمة إلى فكرة جامعة بين الرائحة والمرق).

يعد الأوسمازم، من منظور كيميائي، مبدأ لحمياً. ولكن الرمزية لا تحترم الهوية الكيميائية. فالأوسمازوم يعير، بوساطة الكناية، قيمته إلى كل محمر، ومكرمل، ومشوي: للقهوة مثلاً. فالكيمياء (وإن كانت قد مضت دُرُجتها) عند «ب.س» تسمح بفهم الخطوة الحالية للشواء: يوجد في استعمال الشواء حجة أخرى وظيفية (إنه طعام سريع التحضير): يجمع الشوي مبدأين أسطوريين: مبدأ النار، ومبدأ النيوءة. ويتسامى المبدءان في صورة المشوي، التي تعد شكلاً متيناً للعصارة الحية.

12- اللذة

فلننظر إلى ما يكتبه «ب.س» عن اللذة: «اختبرت، منذ أشهر قليلة، وأنا نائم شعوراً مدهشاً باللذة. إنه نوع من القشعريرة العذبة، ألمت بكل ذرة من الذرات التي تكوِّن كائني. كما كانت نوعاً من التنميل

الممتلئ جاذبية، والذي هز بشرتي من أسفل القدم إلى أعلى الرأس، وطال حتى النخاع في عظمي. ولقد بدا لي أني أرى شعلة بنفسجية كانت تتراقص حول جبهتي».

يكشف هذا الوصف الغنائي عن غموض اللذة ومفهومها. فاللذة الناتجة عن الذائقة الطعامية، يصفها «ب.س» عادة كسعادة صافية ومعقولة. وبكل تأكيد ، فإنه يعطي بهذا للجسد بريقاً (اللمعان)، ولكنه لا يزيل الذاتية عن هذا الجسد. إذ ليس للطعام ولا الخمر سلطة مخدرة. وإن ما نجده، لهو على العكس من هذا. ذلك لأن ثمة نوعاً مزعوماً من الحدود للذة هنا، فإن اللذة على وشك الوقوع في المتعة: إنها تغير الجسد الذي يشعر بأنه في حالة تشتت كهربائي. وإن هذه المبالغة لموضوعة من غير ريب على عاتق الحلم. بيد أنها تشير مع ذلك إلى شيء في غاية الأهمية: إنه السمة غير القياسية للذة. وإذا كان ذلك كذلك، فإنه يكفي أن نجعل مجهول اللذة اجتماعياً لكي ننتج اليوطوبيا (ما زلنا نجد فورييه). ولقد قال «ب.س» جيداً: «إن حدود اللذة ليست معروفة ولا متعينة، وإننا لا نعلم إلى أي حد يمكن لجسد أن يكون في مرتبة السعادة». وإن هذا الكلام ليعد مفاجئاً عند كاتب قديم، خاصة أن أسلوبه في التفكير هو أسلوب إبيقوري عموماً: إن هذا الكلام ليدخل في هذا التفكير نوعاً من اللامحورية التاريخية للإحساس، ولليونة خارقة للجسد الإنساني، لا نجد مثيلاً لها إلا في الفلسفات الهامشية جداً: إن هذا ليكون في التماس نوع من التصوف للذة.

13- أسئلة

إن الشيء الذي تجعله الإشارة هدفاً لها يسمى مرجعاً. فأنا في كل مرة أتكلم فيها عن الطعام، أرسل إشارات (لسانية) تحيل إلى

مادة غذائية أو إلى نوعية غذائية. ولقد يحتوي هذا الوضع على علاقات تضمينية غير معروفة. وإن هذا ليكون عندما يكون الشيء الذي يستهدفه تعبيري شيئاً مرغوباً فيه. وهذه الحالة كما هو بدهي هي حالة علم نفس الذوق. فـــ«ب.س» يتكلم، وإني لأرغب في هذا الذي يتكلم عنه (خاصة إذا كنت في حالة مفتوحة فيها شهيتي). ومن هنا، فإن العبارة الذواقية تقدم بكل غموضها سلطة اللغة، وذلك لأن الرغبة التي تجيشها تبدو بسيطة في الظاهر. فالإشارة تستدعي ملذات مرجعها في اللحظة التي ترسم فيها الغياب (وما نعرفه جيداً هو ما تفعله كل كلمة، وذلك منذ أن قال مالارميه عن الوردة: إنها «غائبة عن كل باقة»). فاللغة تُحدث وتنفي. وإذا كان ذلك كذلك، فإن أسلوب الذواقة ليطرح علينا سلسلة من الأسئلة: ماذا يكون التمثيل، والإسقاط، والقول؟ وماذا يعني رغب؟ وماذا يعني رغب وتكلم في الآن نفسه؟

14- الساعة الأولى

يبدو أن «ب.س» يمتلك تجربة جادة مع الملل كأي ذات متعبة. وكما هي الحال دائماً، إن الملل، إذ يكون مرتبطاً مع ما أشارت إليه الفلسفة والتحليل النفسي باسم التكرار، ليلتمس، عن طريق معاكس (هو طريق معارضة المعنى) جودة الجديد. ولذا، فإن كل ما ينشأ عن الزمانية الأولى، سيصاب بنوع من الفتنة السحرية. فاللحظة الأولى، والمرة الأولى، وباكورة الطعام، والمقال، وباختصار فإن البداية تحيل إلى نوع من حالات نقاء اللذة: هنا حيث تختلط كل حتميات السعادة. وهكذا الحال بالنسبة إلى المائدة. يقول «ب.س»: «المائدة هي المكان الوحيد الذي لا نمل فيه خلال الساعة الأولى». فما يميز هذه الساعة الأولى هنا هو ظهور أطعمة جديدة، واكتشاف أصالتها، وكذلك

حماسة الحوار، وباختصار ثمة كلمة يراها «ب.س» مناسبة لجودة الطيب من المقليات، هي: المفاجأة.

15- الحلم

الشهية شيء من الحلم. ذلك لأنها ذاكرة وهلوسة في الآن ذاته. ولهذا السبب، ربما يحسن القول إنها تنتسب إلى الاستيهام. فعندما تكون عندي شهية لطعام ما، أفلا أتخيل المأكول؟ أفلا توجد في هذا الخيال المتنبئ، كل ذكريات ملذاتنا السابقة؟ فأنا أتابع جيداً موضوعاً مكوَّناً لمشهد سيأتي، مع العلم أني الممثل الوحيد فيه.

لقد فكر «ب.س» إذن في الحلم، ورأى أنه يشكل «حياة مستقلة، ونوعاً من الرواية المطولة». ولقد التقط جيداً تناقض الحلم، والذي يمكنه أن يكون لذة مكثفة، وخالية مع ذلك من الشهوة الواقعية: لا توجد في الحلم رائحة ولا ذوق. ولذا، فالأحلام عبارة عن ذكريات أو عن تركيب بين الذكريات: «ليست الأحلام سوى ذاكرة المعاني». وإن مثلها ليكون مثل اللغة، إنها ستنشأ فقط من بعض الإشارات المختارة، والتي تبقى معزولة عن لغة أخرى. ومن هنا، فإن الحلم يمثل قصة متهدمة، وإنه ليصنع من خرائب الذاكرة. ولقد قارنه «ب.س» بالتذكر المبهم للحن الذي نؤدي منه بعضه من غير أن نضع التناغم فيه. ولقد نرى أن انقطاع الحلم يتعارض مع تواصل النوم. وإن هذا التعارض لينعكس على تنظيم العناصر الغذائية نفسها. ذلك لأن بعضها يسبب النعاس: الحليب، والطيور، والخس، وزهر البرتقال، والتفاح الكندي (إذا أُكلت قبل النوم). وهناك أخرى توقظ الأحلام: اللحم الأسود، الأرنب البري، الكرفس، الكمأة، الفانيلا. وهذه أغذية قوية، ومعطَّرة، ومثيرة للشهوة. ولقد كان «ب.س» يصنع من الحلم

مادة مميزة، ويمكننا القول إنه يصنع منها مادة فحولية.

16- علم

يقول «ب.س»: «إن العطش هو الشعور الداخلي بالحاجة إلى الشراب». إننا نشك، وإن الفائدة من مثل هذه الجمل ليست بكل تأكيد في المعلومات التي تعطيها (إنها هنا معدومة بكل صراحة). إن «ب.س» يتدرب عن طريق هذا اللغو كما هو واضح على العلم، أو على الأقل على الخطاب العلمي. وإنه لينتج عبارات من غير مفاجأة، وليس لها قيمة سوى أنها تقدم صورة مجردة عن القضية العلمية (تعريف، مسلمة، بدهية، معادلة). وهل يوجد علم أكثر دقة من العلم الذي يعرّف الذات بالذات؟ هنا لا يوجد أي احتمال للخطأ. وبهذا يكون «ب.س» في معزل عن هذه القدرة الخبيثة التي تهدم العلم، أي التناقض. إذ إن لجرأته أسلوبها. فهو يستخدم لهجة علمية لكي يتكلم عن معنى مشهور بأنه تافه (ذلك لأنه فتور شهواني)، هو الذوق.

يمثل العلم الأنا العليا لعلم وظائف الأعضاء. ويقال إن الكتاب قد كتب بإشراف بيولوجي رسمي. هذا وقد وشّى «ب.س» خطابه بتبجيل علمي. ولقد تصور بهذا أنه يخضع الرغبة في الطعام إلى مقاييس تجريبية: «في كل مرة نقدم فيها طعاما ذا مذاق متميز، ومعروف جيداً، فإننا نراقب المدعوين بانتباه، ونسجل أن كل أولئك الذين لا تخبر سحنهم عن الافتتان بأنهم غير جديرين». ولقد نرى أن «ب.س»، عن طريق هذه «الامتحانات في الذائقة الطعامية»، ومهما كانت الفكرة بذاتها غريبة، يعتد بعاملين جديدين جداً، وحديثين جداً: العامل الاجتماعي والعامل اللغوي. وإن الأطعمة التي يقدمها تجربة لمدعويه لتتغير تبعاً للطبقة الاجتماعية (الدخل المالي) التي ينتمي

المدعون إليها: شريحة مستديرة من لحم العجل أو البيض المنفوش إذا كنا من الفقراء، وفتيلة لحم الثور أو سمكة الترس الطازجة إذا كنا من الميسورين، وطائر السماني المحشو بالنخاع، وكاتو بالكريما إذا كنا من الأغنياء، إلى آخره. وإن هذا ليعني أن الذوق يتشكل بالثقافة، أي بالطبقة الاجتماعية. ثم يقترح «ب.س» منهجاً مفاجئاً لقراءة اللذة المذاقية (لأن هذا هو هدف التجربة)، هذا المنهج يقوم على المساءلة وليس على المحاكاة (والتي هي كونية على أكثر احتمال)، ولكن اللغة بوصفها موضوعاً اجتماعياً: يتغير تعبير الرضا تبعاً للطبقة الاجتماعية التي ينتمي المتخاطبون إليها أمام البيض المنفوش. فالفقير سيقول: «طاعون!»، بينما ستنتزع البلابل الريفية من الغني عبارة مثل: «أيها السيد، إن طباخكم رجل رائع!».

إن هذه الفكاهات، التي تختلط فيها أنواع من الحدس الحقيقي، لتقول جيداً كيف يتناول «ب.س» العلم: إنه شكل يتراوح بين الجدية والسخرية في الوقت نفسه. فمشروعه في تأسيس علم الذوق، وفي انتزاع السمات العادية للتفاهة من لذة الطبخ، ليعد شاغلاً من شواغله الأساسية بكل تأكيد. ولكنه ينفذ هذا المشروع بتشدق، أي بسخرية. ذلك لأنه يبدو شبيهاً بكاتب يضع أقواساً حول حقائق يتلفظ بها، من غير أن يكون ذلك منه حذراً علمياً، ولكنها الخشية من إعطاء صورة السذاجة عن نفسه (وإننا لنستطيع أن نرى في هذا أن السخرية خجولة دائماً).

17- جنس

توجد خمسة معاني كما يقال. بيد أن أد «ب.س»، منذ بداية عمله، يقرر وجود معنى سادس: التوليدي، أو حب جسدي. ولا

يستطيع هذا المعنى أن يختزل نفسه إلى اللمس. وإنه ليتطلب آلة كاملة من الحواس. يقول «ب.س»: «أعطوا للتوليدي المكان الشهواني الذي يستطيع أن نرفضه له. ولنعتمد على أولاد أخواتنا لكي نحدد له مرتبته» (فأولاد الأخت الذين هم نحن لم يعجزوا عن القيام بمهمتهم، وإننا لنعلم هذا). وإن نية «ب.س»، كما هو بدهي، لتتجلى في اقتراح نوع من التبادل الكنائي بين الملذات الأولى (حتى وإن كانت خاضعة للمراقبة) والمعنى الذي يتولى الدفاع عنه وإشهاره، أي الذوق. وأما من منظور الشهوة، فإن إعطاء الذوق لذة الحب كصاحب ضمن القائمة ليعني الدلالة عليه. ولذا، فإن «ب.س» يلح، عندما يستطيع إلى ذلك سبيلاً، على فضيلة المادة المهيجة للشهوة والموجودة في بعض المواد الغذائية: الكمأة مثلاً، أو السمك الذي يندهش منه (سخرية صغيرة مضادة للإيكليروس)، والذي يغذي صيام الرهبان الذين نذروا أنفسهم للطهارة. ومع ذلك، فلا يوجد سوى قياس ضئيل بين الشبق والذائقة الطعامية، وذلك على الرغم من كل جهد بذله. إذ إن، بين اللذتين، يوجد فارق رئيس: الانتعاظ، أي إيقاع الإثارة نفسه وارتخائه، وإذا تأملنا فسنجد أن لذة المائدة لا تحتوي لا على افتتان، ولا على تحول، ولا على وجد، ولا على اعتداء. وأما المتعة، إذا كان ثمة متعة، فلا تمثل فيها الشدة: إذ لا يوجد صعود للذة، ولا تراكم، كما لا توجد أزمة. وإن هذا ليعني أنه لا يوجد شيء سوى المدة. وسنقول إن العنصر النقدي الوحيد لفرحة الذائقة الطعامية، هو انتظاره. ذلك لأنه ما أن يبدأ الشبع، حتى يدخل الجسم في لا معنى البدانة (حتى وإن اتخذت هيئة تأنيب الضمير النهم).

18- طابع اجتماعي

إنه لمن غير ريب، أن علم السلالات العام لن يجد صعوبة في

إظهار أن تناول الطعام في كل الأمكنة وكل الأزمنة، يمثل فعلاً اجتماعياً. فنحن إذ نأكل مجتمعين، فلأن هذا هو القانون الكوني. وإن هذا الطابع الاجتماعي للطعام، ليستطيع أن يأخذ عدة أشكال، وعدة أعذار، وعدة تلوينات، وذلك تبعاً للمجتمعات وللعصور. وأما بالنسبة إلى «ب.س»، فإن جماعية الذائقة الطعامية لتعد أمراً اجتماعياً في جوهرها، وإن الصورة الطقسية لتقوم في المحادثة. فالطاولة تمثل، على نحو من الأنحاء، المكان الهندسي لكل مواضيع المعاشرة. وإن هذا ليكون تماماً كما لو أن اللذة الطعامية تحييها وتجعلها تلد مجدداً. ولذا، فإن إشهار مادة غذائية، ليصبح علمانياً وذلك على شكل دُرْجة جديدة للاجتماع (وللمشاركة): الوليمة. فإذا أضيفت الوليمة إلى البشاشة، فإنها تنتج ما يسميه فورييه (الذي نجده دائماً بالقرب من «ب.س») اللذة المركبة. ولقد ألهمت المتعية الصهرين هذه الفكرة، كما ألهمتهما أن اللذة يجب أن تتحدد، وأن تكون لها عدة علل متزامنة، لا يوجد بينها مجال لتمييز أيها يحمل المتعة، والسبب لأن اللذة المركبة لا تنشأ عن الحساب البسيط للمثيرات: إنها تصور حيزاً معقداً لا تعرف الذات فيه إلى أين تذهب وماذا تريد -اللهم إلا التمتع. وليست الوليمة- على أهميتها العظيمة في النظام الأخلاقي لدى «ب.س» - حدثاً اجتماعياً فقط. فهو يدعو إلى النظر (وهذا ما فعلته العلوم الاجتماعية إلى الآن) إلى الاتصال بوصفه متعة - وليس بوصفه وظيفة.

19- طبقات اجتماعية

لقد رأينا في لعبة (أو تجربة) امتحانات الذائقة الطعامية أن «ب.س» يربط بين اختلاف الذوق واختلاف العائد المالي. فالأصالة لا تكمن في معرفة الطبقات المالية (الكفاف، اليسر، الغنى)، ولكنها

تكمن في تصور أن الذوق نفسه (أي الثقافة) اجتماعي الطابع. وإذا كان ثمة قرابة بين البيض المنفوش والعائد المالي المتواضع، فليس ذلك فقط لأن هذه الأكلة قليلة التكلفة، ولكن أيضاً، كما يبدو، بسبب التكوين الاجتماعي للذوق، والذي تقوم قيمه ليس في المطلق، ولكن في حقل محدد. ولقد يعني هذا إذن أن «ب.س» كان يعطي الطعام طابعاً اجتماعياً عن طريق ربطه دائماً بالثقافة، وليس عن طريق ربطه بالحاجة. وكذلك، فإنه عندما يتجاوز العائدات المالية إلى الطبقات المهنية (أي إلى ما نسميه «الحالات» أو «الشروط»)، مقرراً أن أكبر النهمين في المجتمع هم أصحاب المال بشكل أساسي، والأطباء، والأدباء، والتقاة، فإن ما ينظر إليه إنما هو جانب معين من العادات، وباختصار، فإنه ينظر إلى علم النفس الاجتماعي: تبدو الذائقة الطعامية في عينيه مرتبطة بتميز إما بالوضعية المهنية (أصحاب الأموال، الأطباء)، وإما باستعداد خاص لزحزحة المتعة، وإعلائها أو لجعلها حميمية (رجال الأدب، والتقاة).

وإننا لنجد أن المنحى الاجتماعي المجرد حاضر في علم اجتماع الطبخ مهما كان حيياً: إنه هنا تحديداً، هنا حيث يكون الخطاب ناقصاً من غيره. وإن «ب.س» ليزرع فيما لا يقوله (فيما لا يخصه)، وفي عريه الشرط الاجتماعي: المكبوت بلا هوادة، هو الأكل الشعبي. فمن أي شيء كان هذا الطعام مصنوعاً بشكل رئيس؟ من الخبز، وإنه ليصنع في الريف من الخبز المنقوع. وإن الطاهية لتستعمل هنا حباً تجرشه بنفسها بالمدق. وهذا أمر يجنبها الخضوع إلى احتكار الطواحين والأفران العادية. وإنها لا تستخدم السكر، ولكن العسل. ولقد كانت البطاطا هي غذاء الفقراء الأساسي. وكانت تباع مسلوقة في الشارع (كما لا نزال نراها في المغرب)، كما يباع الأبو فراوة. وتفاخر بها أناس «ينتمون إلى نظام معين» زمناً طويلاً. وكان هؤلاء

يحيلون الاستعمال إلى «الحيوانات وإلى الفقراء جداً». فالبطاطا لا تدين بشيء في صعودها الاجتماعي إلى بارمانتييه، صيدلاني الجيش، الذي كان يريد أن يبدل رقائقها بالطحين في صنع الخبز. ولقد ظلت البطاطا في زمن «ب.س»، وإن كانت قد بدأت خلاصها، مشينة وترتبط اجتماعياً بالمسلوق. وانظروا في وجبات ذلك العصر: لا شيء سوى الطعام المجزء بوضوح: المربوط لا ينتمي إلا إلى المرق.

20- الحجة

لقد فهم «ب.س» جيداً أن الطعام، بوصفه موضوعاً للخطاب، كان يمثل ضرباً من الشبكة (الحجة، كما كان يمكن للبلاغة القديمة أن تقول) التي نستطيع من خلالها أن نمرر بنجاح كل العلوم التي نسميها اليوم العلوم الاجتماعية والإنسانية. ولقد كان كتابه يميل إلى الموسوعية، وإن كان لا يقوم إلا بإيجاز السلوك. وبقول آخر، فإنه يحق للخطاب أن يهاجم الطعام باسم حجج ملائمة عديدة. وإن هذا ليمثل في النتيجة واقعة اجتماعية كاملة، وإننا لنستطيع أن نستدعي من حولها لغات متنوعة: لغة علم النفس، والكيمياء، والجغرافيا، والتاريخ، والاقتصاد، وعلم الاجتماع، والسياسة (ويمكن أن نضيف اليوم اللغة الرمزية). وإن هذه الموسوعية -هذه النزعة الإنسانوية- هي التي تغطي، بالنسبة إلى «ب.س» اسم الذائقة الطعامية: «إن الذائقة الطعامية هي المعرفة بكل ما يتصل بالإنسان بوصفه يتغذى». ويتناسب هذا الانفتاح العلمي جيداً مع ما كان «ب.س» يمثله إزاء حياته نفسها. ولقد كان بشكل جوهري موضوعاً متعدد الأشكال: قانوني، ودبلوماسي، وموسيقي، واجتماعي. وبما إنه عرف الأجنبي والريفي، فإن الطعام لم يكن بالنسبة إليه هوساً، ولكنه كان بالأحرى نوعاً من أنواع العامل الكوني للخطاب.

ولكي ننتهي، نرى أنه من الواجب علينا أن نتأمل التواريخ. فلقد عاش «ب.س» من عام 1755 إلى عام 1826. فهو بالضبط (مثلاً) معاصر لغوته (1749 – 1832). ولقد كان غوته وبريا سافاران يمثلان، كاسمين، لغزاً. وبكل تأكيد، فإن ورتر ما كان ليأنف من أن يطهو لنفسه البازلاء بالزبدة في منزله الريفي بواهليهيم. ولكن هل كان يمكن أن نراه مهتماً بفضائل الكمأة المثيرة للشهوة وبلعمان الرغبة الذي كان يعبر وجوه النهمات الجميلات؟ لقد بدأ القرن التاسع عشر رحلته الوضعية والرومانسية (وربما كان ذلك بسبب هذا). ففي حوالي عام 1825، أي في السنة التي ظهر فيها علم وظائف الذوق، شُدَّ وثاق التاريخ، أو على الأقل الإيديولوجيا بمسلمة مضاعفة. وليس أكيداً أننا قد خرجنا منها: لقد أعيد، من جهة أولى، نوع من الاعتبار للمباهج الأرضية، وللحساسية المرتبطة بالمعنى التقدمي للتاريخ، وحدث، من جهة أخرى، انفجار هائل في قلق الحياة المرتبط بثقافة كاملة جديدة للرمز. وهكذا فإن الإنسانية الغربية قد أنشأت مدونة لفتوحاتها ولقيمها: أولاً، هناك الكشوفات الكيميائية (الضامنة لنماء صناعي ولتحول اجتماعي). ثانياً، هناك مغامرة رمزية عظمى: لقد كان عام 1825 هو عام «ب.س»، كما كان العام الذي وضع فيه شيبرت مقطوعته الرباعية «الفتاة الشابة والموت»؟ وإن «ب.س» الذي علمنا المصاحبة للملذات الشهوانية، كان قد قدم لنا أيضاً، وبشكل غير مباشر، وكما يليق بشاهد جيد، أهمية الثقافات التي لا تزال مبخوسة، وأهمية التواريخ المصنَّفة.

فكرة بحث

11 ثمة امرأة في قطار بعلبك الصغير. وكانت تقرأ مجلة «deux mondes». كانت قبيحة وبذيئة. وكان الراوي ينظر إليها بوصفها ربة بيت من بيوت الدعارة. ولكن عندما احتلت مجموعةُ القطار في الرحلة الثانية، أعلمت الراوي بأن هذه السيدة إن هي إلا أميرة شيرباتوف، امرأة ذات حسب عريق، وهي لؤلؤة فيرديران.

إن هذا الرسم الذي يجمع في موضوع واحد حالتين كريهتين جداً، ويقلب مظهراً من المظاهر إلى عكسه، لأمر متكرر في رواية «البحث عن الزمن الضائع». وإليكم بعض الأمثلة، أخذت أثناء قراءة للمجلدات الأولى:

1-لقد كان، من بين أولاد العمومة جيرمانت، الأكثر مرحاً في الواقع هو الأكثر ازدراء (الدوق)، وكان الأكثر برودة هو الأكثر بساطة (الأمير).

2- كانت أوديت سوان امرأة راقية تبعاً لحكم الوسط الذي

تعيش فيه، بينما كانت بهيمة في نظر آل فيرديران.

3- لقد كان نوربوا متبجحاً إلى درجة أنه أفزع أهل الراوي وأقنعهم بأن ابنهم لا يملك أي موهبة، بيد أن بيرغوت انتقده بخبث فقال: «ولكنه نغر عجوز».

4-إن نوربوا نفسه، الأروستوقراطي الملكي، كان محملاً بمهمة ديبلوماسية غير اعتيادية، حملته إياها حكومات راديكالية «بينما كان يمكن لبرجوازي بسيط أن يضطلع بها، خاصة وأن ماضيه، وارتباطاته، وآراءه كانت كافية لتجعله عرضةً للشك».

5-لقد كانت سوان وأوديت موضع اهتمامات صغيرة عند الراوي. ومع ذلك كان ثمة زمن لم تتنازل فيه سوان أن تجيب على رسالة «غاية في الإقناع والكمال»، كان الراوي قد كتبها لها. وإن بواب عمارة آل سوان، قد تحول من الآن فصاعداً إلى المتسامحة أومينيد.

6-يتكلم السيد فيرديران عن كوتار بطريقتين: إذا افترض أن الأستاذ يعرفه مخاطبوه قليلاً، فإنه يعظمه، ولكنه يستخدم إجراء معاكساً ويكتسي سحنة بسيطة لكي يتكلم عن العبقرية الطبية لكوتار، إذا كان هذا معروفاً.

7- لقد وجد الراوي في كتاب لعالم كبير قرأه لتوه أن التعرق مضر للكلاوي. ولكنه التقى الدكتور «E» الذي قال له: «إن مزية هذه الأزمنة الحارة، حيث يكون التعرق فيضاً، هو أن الكلاوي ترتاح بمقدار ذلك» وهكذا دواليك.

تتكرر هذه الملاحظات كثيراً. وإنها لتنطبق على الأفراد، وعلى الأشياء، وعلى الأوضاع، وعلى لغات مختلفة جداً، وبشكل دائم إلى درجة يحق لنا فيها أن نقف على شكل من الخطاب، يعد الاستحواذ الذي فيه لغزاً. وسنسمي هذا الشكل، مؤقتاً على الأقل، «قلباً»،

وسنتدبر (من غير أن نقوى على إتمامه اليوم) أن نقيم مدونة بوروده، وأن نحلل طرق تعبيره، والشأن الذي يبنيه. كما سنحاول أن نحدد مواقع امتداداته الهائلة. إذ إن من واجبه، كما يبدو، أن ينمو في مستويات مختلفة جداً في عمل بروست. وهكذا، فإننا نكون قد طرحنا «فكرة في البحث»، من غير أن نترك لأنفسنا مع ذلك أن تذهب نحو أقل طموح وضعي: يعد «البحث عن الزمن الضائع» واحداً من أكبر مواضيع البحث في نشأة الكون التي استطاع القرن التاسع عشر أن ينتجها بشكل أساسي (بلزاك، وانييه، ديكنز، زولا)، والتي كانت سماتها قانونية وتاريخية في الوقت نفسه، وخاصة السمات التالية: إنها تشكل فسحاً قابلة (مجرات) لسبر لا يتناهى.وهذا ما ينقل العمل النقدي بعيداً عن كل وهم يتعلق «بالنتيجة» نحو إنتاج محدد لكتابة إضافية، لا يمثل النص الوصي فيها (الرواية البروستية) سوى النص المسبق في حال كتابتنا لبحثنا.

* * *

هاتان إذن هويتان لجسد واحد: لدينا من جهة ربة بيت للدعارة، ولدينا من جهة أخرى الأميرة شيرباتوف، سيدة شرف عند دوقة اودوكسي العظيمة. ويمكن أن يدفع الإغراء بنا لكي نرى في هذا الرسم لعبة عادية للمظهر والحقيقة: فالأميرة الروسية، تلك الزهرة التي تزين صالون فيرديران، ليست سوى امرأة في قاع البذاءة. وسيكون هذا الانطباع أخلاقياً (إن الشكل النحوي «ليس سوى» ليعد ثابتاً عند روشفوكولد مثلاً). وإذا كان ذلك كذلك، فسنقف في عمل بروست على مشروع أخلاقي، وعلى طاقة في فك الرموز، وعلى بحث في الجوهر يجعل من أولى مهامه تخليص الحقيقة الإنسانية من المظاهر المعاكسة التي تزيد في خيلائه، واجتماعيته، وفي تنفجه. ومع

ذلك، فإننا إذا ما فعلنا من القلب البروستي اختزالاً بسيطاً، فسنضحي بتفتح الشكل، وقد نخاطر فيفوتنا النص. ولقد يتجلى هذا التفتح (حقيقة الخطاب وليس حقيقة المشروع) فيما يلي: الزمانية، أو بصورة أدق أثر الزمن. ذلك لأننا نرى أن طرفي التناقض يفصل الزمن بينهما، والمغامرة: إذ ليس الراوي هنا هو عينه الذي يقرأ ربة بيت الدعارة والسيدة الروسية العظيمة: ثمة مجريان هنا يفصلان بينهما. وتكمن ثالثة الأثافي في أن القلب تبعاً لصورة دقيقة، كما لو أن نبوءة كانت تتحكم بخبث في المسار الذي يقود الاميرة لكي تلتقي نقيضها المطلق، والمحدد هندسياً. ولقد نحسب أنها واحدة من تلك التحازير التي كان بروست على كل حال واحداً من لذائذها: فما هي ثالثة الأثافي بالنسبة إلى ربة بيت الدعارة؟ إنها تكمن في كونها وصيفة دوقة أودوكسي العظيمة، أو العكس. وأما المفاجأة، فإن قلب المظاهر - لا تقولوا المظهر في الحقيقة - يزود الراوي دائماً بدهشة لذيذة، هي جوهر المفاجأة - وسنعود لهذا - وليس جوهر الحقيقة. وإن هذا ليعد ابتهاجاً حقيقياً، وكاملاً، ونقياً، ومنتصراً. فنجاح التعبير يثبته، ويثبت أن طريقة القلب لا يمكن أن تصدر ظاهرياً إلا عن الشبق (عن الخطاب)، تماماً كما لو أن طريق القلب يتمثل في اللحظة نفسها التي كان بروست يتمتع فيها بالكتابة. وإن هذا ليعني أنه كان يخز هنا وهناك في تواصيله البحث، وفي أكثر ما يمتع في القصة، وفي اللغة.

*　*　*

لقد تم العثور على اللذة، فالذات لا تكف عن تكرار هذا. وإن القلب - بوصفه شكلاً - ليغزو كل بنية البحث. فهو يدشن القصة بنفسه. وإن المشهد الأول الذي تخرج منه الرواية بوساطة سوان

ليتمفصل على قلب التشاؤم (كواجب النوم من غير قبلة أمومية) إلى فرح (كفرحة إمضاء الليل بصحبة الأم). وهنا بالذات، تتجلى سمات القلب عند بروست: لا تأتي الأم أخيراً (زمانية) لكي تقبل ابنها خلافاً لكل توقع (مفاجأة)، ولكن أيضاً، ينبثق الفرح كأكثر ما يكون انفجاراً من التشاؤم الأكثر ظلاماً. فالأب القاسي يتحول فجأة إلى أب لطيف («قل إذن لفرانسواز أن تعد السرير الكبير، ونم هذه الليلة بالقرب منه»). بيد أن القلب لا يتحدد بحدود الملاحظات الألف عن التفاصيل التي أعطينا عنها بعض الأمثلة. فهو يضع مصير الشخصيات الرئيسة نفسها في إطار بنيوي، تلك الشخصيات الخاضعة لارتفاع وسقوط دقيقين: يسقط شارليز في صالون فيرديران من شاهق العظمة الأرستقراطية إلى صف البرجوازية الصغيرة. وإن سوان الذي كان نديم كبار الأمراء، ليعد بالنسبة إلى أكبر عمات الراوي شخصية مضحكة وغير متميزة. وتصبح أوديت، وهي عاهرة، السيدة سوان. كما أن السيدة فيرديران تنتهي إلى أن تصبح أميرة جيرمانت، إلى آخره. ولقد نرى في كل هذا أن ثمة استبدالاً دائماً يحيي اللعبة الاجتماعية ويقلبها (إن عمل بروست ليعد اجتماعياً بصورة أكبر مما نقول. فهو يصف بدقة قواعد الترقية، وحركية الطبقات)، إلى درجة تستطيع معها الحياة الاجتماعية أن تتحدد شكلاً: إنه الانقلاب (في الأوضاع، وفي الآراء، وفي القيم، وفي المشاعر، وفي اللغات).

ويعد الشذوذ الجنسي بهذا الخصوص نموذجياً (ولكن ليس تأسيسياً بالضرورة). ذلك لأنه يسمح بقراءة الطباعة الفوقية في الجسد الواحد لمتضادين تضاداً مطلقاً، أي الرجل والمرأة (نعلم أنهما متضادان بتعريف بروست لهما بيولوجياً وليس رمزياً: هذه سمة من سمات العصر، ذلك لأن جيد عندما أراد أن يعيد الاعتبار للواطة، فقد اقترح حكايات الحمام والكلاب). وإن مشهد الضحك الذي كشف

الراوي عنه أثناء وجود المرأة تحت بارون شارليز، ليعادل نظرياً كل قراءة لعب المتضادات. ومن هنا، يمكننا أن نرى أن اللواطة في كل العمل تطور ما يمكن أن نسميه علم ثنائية الخطاب (أو خطاب القلب). وإنها لتعطي من جهة مكاناً في العالم لألف وضع متناقض، من متضاد في المعنى، واحتقارات، ومفاجآت، وطفاح وخبث، تلتقطه رواية «البحث» بدقة. ثم إنها، من جهة أخرى، بوصفها انقلاباً نموذجياً، تنعشها حركة للتوسع لا تقاوم. ويحتل انحناء واسع العمل كله. إنه انحناء غير سوي، ولكنه ناجع. إذ من خلاله يجد شعب رواية «البحث» نفسه في وضع مقلوب بالضبط، أي يجد نفسه لواطياً بعد أن كان متنافراً جنسياً في البداية (مثل سان لو، أمير جيرمانت): يوجد وباء عام للقلب، وللانقلاب.

الانقلاب قانون، وإن كل سمة لمدعوة لكي تنقلب على نفسها بحركة دورانية جهنمية: إن سوان الذي كان يتكلم بلغة أرستقراطية، لا يستطيع في لحظة من اللحظات إلا أن يقلبها إلى لغة برجوازية. ويقول بروست إن هذا الإلزام لمن الشرعية إلى درجة أنه يجعل الاحتفاظ بالأخلاق غير مفيد. ولذا، فإنه يمكننا أن نستخلصها من قانون القلب. ولقد يعني هذا إذن أن قراءة الانقلاب تساوي معرفة. ومع ذلك، يجب الانتباه: إن هذه المعرفة لا تعري المضامين، أو هي، على الأقل، لا تقف عندها. فما يستحق الذكر (شرعي)، ليس لكون السيدة الروسية العظيمة بذيئة، أو لأن السيد فيرديران يناسب تقديمها لكوتار مع مخاطبه، ولكن ما يستحق الذكر هو شكل هذه القراءة، ومنطق القلب الذي يجعل العالم بنية، أي يعطيه النزعة الاجتماعية. وإذا تأملنا، فسنجد أن هذا القلب لا معنى له في ذاته، وأننا لا نستطيع أن نوقفه. فالواحد من المصطلحات المستبدلة ليس أكثر صحة من الآخر. فكوتار ليس كبيراً ولا صغيراً، وإن حقيقته، إذا

كان ثمة حقيقة، إنما هي حقيقة الخطاب. وهي ممتدة على كل النوسان الذي يفرضه عليه (بما في ذلك السيد فيرديران) كلام الآخر. ومن هنا، فإن بروست يستبدل النحو الكلاسيكي الذي يقول لنا إن الأميرة شيرباتوف «ليست سوى» ربة بيت من بيوت الدعارة، بنحو ملازم: إن الأميرة «هي أيضاً» ربة بيت من بيوت الدعارة. ويجب أن يسمى هذا النحو الجديد بنحو الاستعارة. ذلك لأن الاستعارة، على عكس ما كانت البلاغة تفكر به منذ زمن طويل، تمثل عملاً للغة ممتنعة عن كل توجه: إنها لا تذهب من كل كلمة إلى كلمة إلا بشكل دائري ولا يتناهى. وإذا كان هذا هكذا، فإننا نفهم لماذا تمثلت أخلاق القلب عند بروست في المفاجأة. إنها دهشة العودة، والوصل، والعثور (والاختزال): فالتعبير عن المتضادات يعني جمعها أخيراً في وحدة النص نفسها، وفي رحلة الكتابة. ولا شيء يدهش من الآن فصاعداً أن يكون التعارض الكبير، الذي يبدو في البداية أنه يناغم بين التره في كومبري وانقسامات الرواية، خداعاً أو على الأقل أن يكون قابلاً للنقض (فنحن لسنا في نظام الحقيقة): إننا نعلم أن الراوي يكتشف ذات يوم بدهشة (وهي الدهشة عينها التي يكابدها عندما يتحقق أن البارون شارليز إن هو إلا امرأة، وأن الأميرة شيرباتوف إن هي إلا ربة بيت للدعارة، إلى آخره) أن الطريقين اللذين يفترقان بدءاً من البيت العائلي يجتمعان، وأن عالم سوان وعالم جيرمانت، من خلال ألف تشابك، يلتقيان في شخص جيلبيرت ابنة سوان زوجة سان لو.

وتوجد، مع ذلك لحظة، في رواية «البحث» يكف الشكل القالب فيها عن أداء وظيفته. فما الذي يعطله إذن؟ لا شئ أقل من الموت. وإننا لنعلم أن كل شخصيات بروست توجد في المجلد الأخير من العمل (الزمن الذي عثر عليه). ولكن في أي حالة؟ إنها لم تكن مقلوبة

البتة (وذلك كما كان يمكن أن يسمح به الردح الزمني الكبير والذي في نهايته اجتمعت كلها صباحاً عند أميرة جيرمانت). ولكننا نجدها على العكس من ذلك مطولة، وجامدة. (وأكثر من ذلك، إننا نجدها شائخة)، ومحافظة. وإننا لنقوى على القول إنها «مثابرة». ولقد نجد أن القلب في الحياة المؤجلة لم يعد له مكان. إذ ليس أمام القصة سوى أن تنتهي - وليس أمام الكتاب سوى أن يبدأ.

أنام باكراً منذ زمن طويل

12 قد يعرف بعض الناس الجملة التي أعطيتها عنواناً لهذه المحاضرة: «أنام باكراً منذ زمن طويل. وتراني أحياناً ما إن تنطفئ شمعتي حتى تتغلق عيناي بسرعة ولن يعود لدي وقت لكي أقول: إني أنام. وبعد نصف ساعة، توقظني الفكرة بأنه حان الوقت للبحث عن النوم ...». وللعلم، فإن هذه هي البداية في رواية «البحث عن الزمن الضائع». فهل هذا يعني أني أقترح عليكم محاضرة عن بروست؟ نعم ولا. ذلك لأن الأمر سيكون إذا شئتم: بروست وأنا. فأي ادعاء هذا!. لقد كان نيتشه يسخر من الاستعمال الذي يقوم به الألمان لحرف العطف «و»: «شوبنهارو و هارتمان»، ويهزأ. بيد أن عبارة «بروست وأنا» أكثر قوة. وأريد، بشكل متناقض، أن أقترح سقوط الادعاء بدءاً من اللحظة التي أكون فيها أنا المتكلم وليس الشاهد. والسبب لأني إذ أضع على مستوى واحد بروست ونفسي، فإني لا أقصد مطلقاً أن أقارن نفسي بهذا الكاتب الكبير،

ولكني أتماثل معه على نحو مختلف تماماً: ثمة اختلاط في الممارسة وليس في القيمة. وسأشرح هذا: في الأدب التصويري، وفي الرواية مثلاً، فإننا نماثل أنفسنا إلى حد ما (أريد أن أقول في بعض اللحظات) مع إحدى الشخصيات المعروضة. وإن هذا الإسقاط ليعد هو الحافز نفسه للأدب كما أعتقد. ولكن في بعض الحالات الهامشية، فإن القارئ يصبح ذاتاً تريد هي نفسها أن تكتب العمل، وهذه الذات لا تتماثل فقط مع هذه الشخصية الخيالية أو تلك، ولكنها تتماثل أيضاً وخاصة مع كاتب الكتاب نفسه، بما أنه أراد كتابة هذا الكتاب ونجح فيه. ومادام هذا هكذا، فإن بروست هو المكان المفضل لمثل هذا التماثل الخاص، وذلك لأن قصة «البحث» هي قصة الرغبة في الكتابة. بيد أني لا أماثل نفسي بالمؤلف الرائع لهذا العمل الضخم، ولكني أماثلها بالعامل. فهو معذَّب تارة، ومجد تارة أخرى، والمتواضع على كل حال، والذي أراد، منذ أصل مشروعه، أن يباشر مهمة أضفى عليها سمة مطلقة.

بروست أولاً إذن.

لقد سبقت رواية «البحث» بعدد من الكتابات: كتاب، وترجمات، ومقالات.بينما لم ينطلق العمل العظيم كما يبدو، إلا في صيف 1909. ولقد نعلم أنه منذ ذلك الحين، ابتدأ سباق عنيد ضد الموت الذي كان يهدد الكتاب بعدم الاكتمال. ولقد مرت في هذه السنة (وإن كان عبثاً أن يؤرخ المرء بدقة انطلاقة عمل من الأعمال) فترة حاسمة من التردد. فلقد كان بروست يقف على تقاطع طريقين، وجنسين. وكان مشدوداً إلى جانبين، ولما يزل لا يعلم أنهما يستطيعان أن يجتمعا. وكان حاله في هذا حال الراوي الذي ظل لا يعلم زمناً

طويلاً، وإلى لحظة زواج جيلبيرت وسان لو، أن طرف بيت سوان يلامس طرف آل جيرمانت: طرف الدراسة (النقد) وطرف الرواية. وعندما ماتت أم بروست في عام 1905، مر بفترة إرهاق، كما مر بفترة إثارة عقيمة. كانت عنده رغبة في الكتابة، وفي تأليف كتاب، ولكن أي كتاب؟ أو بالأحرى أي شكل من الكتب؟ فلقد كتب بروست إلى مدام نوايس في كانون الأول من عام 1908 يقول: «أريد وإن كنت مريضاً، أن أكتب عن سانت بوف [تجسيداً للقيم الجمالية التي يبغضها]. ولقد بني الشيء في ذهني بشكلين مختلفين، وكان عليّ أن أختار بينهما. ولكنني من غير إرادة، ولا بصيرة».

أريد أن نلاحظ أن بروست أعطى لتردده، وهذا طبيعي، شكلاً نفسانياً يتناسب مع تعاقب بنيوي: إن الطرفين اللذين يتردد بينهما ليعدان طرفي التضاد الذي كشف عنه جاكبسون: تضاد الاستعارة وتضاد الكناية. أما الاستعارة فتقف وراء كل خطاب يطرح السؤال وتدعمه: «ما يكون هذا؟». وإن هذا السؤال لهو عين السؤال الذي تتشكل منه كل دراسة. وأما الكناية فهي على العكس من ذلك. وإنها لتطرح أسئلة أخرى: «بأي شئ يمكن أن يُتبع هذا الذي أتلفظ به؟ وماذا يمكن أن تولد الحادثة التي أرويها؟» هذا هو سؤال رومان جاكبسون. وإنه ليذكر بالتجربة التي تم تنفيذها في صف الأطفال، الذين سئلوا أن يبدوا ردود أفعالهم إزاء الكلمة «كوخ». أجاب بعضهم بأن الكوخ عبارة عن بيت صغير (استعارة)، وأجاب بعضهم الآخر بأنه احترق (كناية). ولقد نرى أن بروست يمثل ذاتاً منقسمة كما هو حال صف جاكبسون الصغير. فهو يعلم أن كل حادث من حوادث الحياة يفسح المجال إما للتعليق (تأويل)، وإما لحبكة روائية تعطي أو تتخيل ما قبل السرد وما بعده. ولذا، فإن التأويل يعني الدخول في طريق النقد، والحديث في النظرية، وذلك باتخاذ موقف مضاد لسانت بوف.

وأما ربط الانطباعات، والحوادث، وبسطها، فإن هذا يعني نسج القصة شيئاً فشيئاً، وإن كانت رخوة.

إن تردد بروست عميق، وذلك لأن بروست ليس مبتدئاً (فلقد بلغ في عام 1909 ثمان وثلاثين سنة). وكان قد كتب. وإن الذي كان قد كتبه ليصدر غالباً عن شكل مختلط، وغير أكيد (وخاصة على مستوى بعض الأجزاء)، وقلق، وكان روائياً وفكرياً في الوقت نفسه. وندل على ذلك بمثل، فلقد كان لكي يعرض أفكاره عن سانت بوف، يكتب حواراً خيالياً يدور بينه وبين أمه (وهذا ميدان للقصة وللكناية). ولم يكن هذا التردد عميقاً فقط، ولكن ربما كان أثيراً لديه. فلقد أحب بروست كتّاباً وأعجب بهم لأنه لاحظ أنهم يمارسون، هم أيضاً، بعض التردد في الجنس الأدبي: نيرفال، بودلير.

يجب أن يعاد لهذه البداية مؤثرها. فقد كان بروست يبحث عن شكل يحتوي الألم (هاهو قد ذاقه بموت أمه، إنه ألم مطلق)، ويصعده. بيد أن «الذكاء» (كلمة بروستية) الذي يجر بروست في بداية دراسته «ضد سانت بوف»، إذا تتبعنا التقاليد الرومانسية، ليعد قدرة تجرح التأثر وتجففه. فقد كان نوفاليس يقدم الشعر بوصفه «ذلك الشيء الذي يشفي جراح الفهم». ولقد كان بإمكان الرواية أيضاً أن تقوم بذلك، ولكن ليس أي رواية: إنها رواية ليست مكتوبة تبعاً لأفكار سانت بوف.

إننا نجهل بأي عزيمة خرج بروست من هذا التردد، ولماذا (إذا كان ثمة سبب ظرفي). فهو بعد أن تخلى عن دراسته «ضد سانت بوف» (وعلى كل فقد رفضتها جريدة الفيغارو في عام 1909)، رمى بنفسه كلية في كتابة روايته «البحث». ولكننا نعرف الشكل الذي اختاره: إنه شكل «البحث» نفسه، فهل هو رواية؟ أو هو دراسة؟ لا

هذا ولا ذاك، ولكنه الاثنان معاً في الوقت ذاته. وهذا ما سأسميه الشكل الثالث. فلنتساءل لحظة عن هذا الجنس الثالث. إذا كنت قد وضعت على رأس هذه الأفكار الجملة الأولى من جمل رواية «البحث»، فذلك لأنها تفتتح مشهداً يتكون من خمسين صفحة، يجمع في رؤيته، مثل المانداك التبيتي، كل كتاب بروست. فعن أي شئ يتحدث هذا المشهد؟ عن النوم. ذلك لأن للنوم عند بروست قيمة تأسيسية: إنه ينظم الأصالة (النموذجي) في رواية البحث (ولكن هذا التنظيم، كما سنرى ذلك ليس سوى فساد للنظام).

ويوجد بالطبع نوم جيد ونوم سيء. أما النوم الجيد، فهو النوم المفتوح، والمدشّن، والمسموح به، والمكرس بقبلة مسائية من الأم. إنه المستقيم والمتطابق مع الطبيعة (نوم الليل وحركة النهار). وأما النوم السيء، فهو ذلك النوم الذي يكون بعيداً عن الأم: الابن ينام النهار، بينما تكون الأم مستيقظة. وإنهما لا يلتقيان إلا لقاء قصيراً في تقاطع الزمن المستقيم والمعكوس: يقظة بالنسبة إلى الواحد، ونوم بالنسبة إلى الآخر. وإن هذا النوم السيء (التحت ربيعي)، لن يكفيه العمل كله لكي يبرره، ويعوضه، ذلك لأن رواية البحث ستكتب ليلة بعد ليلة، وسيكون ألم هذا التعاكس ثمناً لها.

ما عساه يكون هذا النوم الجيد (للطفولة)؟ إنه «نصف يقظة». («حاولت أن أغطي فصلي الأول بغطاء انطباعات نصف اليقظة»). وما يجدر بنا قوله هو أن بروست على الرغم من أنه يتكلم في لحظة من اللحظات عن «أعماق لا وعينا»، فإنه لا شئ في هذا النوم مما يمكن أن يعزى إلى فكر فرويد. وإنه ليس حلمياً (ثمة قلة من الأحلام الحقيقية في عمل بروست). ذلك لأن نومه مكون من أعماق الوعي بما أنه فوضى. وهناك تناقض يحدده جيداً: إنه نوم يمكن كتابته. والسبب لأنه يمثل وعي النوم. وإن كل المشهد (وكل العمل الذي يخرج

منه كما أعتقد) ليقوم معلقاً بنوع من الفضيحة القاعدية: أن يقول المرء «إني نائم»، فإن هذا ليكون بالفعل مستحيلاً كقوله «إني ميت». فالكتابة هي بالتحديد ذلك النشاط الذي يشتغل اللغة - مستحيلات اللغة - لصالح الخطاب.

ماذا يفعل هذا النوم (أو نصف اليقظة)؟ إنه يُدخل إلى «الوعي المزيف»، أو بالأحرى يُدخل، وهذا لكي نتجنب العبارات المسكوكة، إلى «الوعي المزوَّر»: وعياً مشوشاً ومهتزاً، ومتقطعاً. فالقوقعة المنطقية للزمن مصابة. ولم يعد هناك تسلسل للأحداث: «إن الإنسان الذي ينام [فلنتفق: النوم الذي نتكلم عنه عند بروست، هو ذلك الذي يكون نصف يقظة] يجعل خيط الساعات دائرياً من حوله، وكذلك نظام السنوات ونظام العالم... ولكن يمكن لصفوفهم أن تختلط وأن تتقطع». فالنوم يؤسس منطقاً آخر، إنه منطق الترنح، وإزالة الحواجز. وإن هذا المنطق الجديد هو الذي اكتشفه بروست في مشهد الحلوى، أو بالأحرى في البسكويت، تماماً كما هو مروي في «ضد سانت بوف» (أي قبل رواية «البحث»): «مكثت جامداً... عندما تصدعت فجأة القواطع المهتزة لذاكرتي». وبالطبع، لا يمكن لمثل هذه الثورة المنطقية إلا أن تكون رد فعل أحمق. فلقد أعلن هيمبلوت، قارئ منشورات أولاندروف، قائلاً عندما تلقى مخطوطة «في اتجاه بيت سولن»: «لا أدري إن كنت مغلقاً تماماً، ولكني لا أرى الفائدة التي يمكن أن توجد في قراءة ثلاثين صفحة (تمثل تحديداً ماندالا) حول الكيفية التي يدور بها الرجل في سريره قبل أن ينام». ومع ذلك، فإن الفائدة أساسية: إنها تكمن في فتح مغلاق الزمن: سيشكل تسلسل الأحداث المتصدع، والمقاطع، العقلانية أو السردية، سلسلة مستخلصة من قانون الأسلاف للقصة أو للمحاكمات. وستنتج هذه السلسلة

الشكل الثالث من غير إكراه، ولا دراسة، ولا رواية. وستكون بنية العمل، بحصر المعنى، بنية ملحمية، أي ستكون (اشتقاقياً) محبوكة. وإن هذا الأمر ليعد، على كل حال، استعارة بروستية. فالعمل يصنع كما يصنع الفستان. ولذا، فإن النص الملحمي يستلزم فناً أصيلاً، كما هو فن الخياطة. فهناك قطع، وأجزاء، تخضع إلى التقاطع، وإلى الترتيب، وإلى الاستدعاء: ليس الفستان رقعاً، وكذلك الحال بالنسبة إلى رواية «البحث».

ولما كان العمل (الشكل الثالث) ناتجاً عن النوم، فقد استند إلى مبدأ مستفز: إفساد نظام الزمن (تسلسل الأحداث). ولقد نرى أن هذا يشكل مبدأ حديثاً جداً. وكان باشلار يعطي اسم الإيقاع لهذه القوة التي تهدف إلى «تخليص الروح من الاستمرار المزيف للفترات الزمنية سيئة الصنع». وإن هذا التعريف لينطبق جيداً على رواية «البحث»، والتي كان كل الجهد فيها يكمن في استخلاص الزمن المستذكَر من الاستمرار المزيف للسيرة. وكان نيتشه يقول بشكل هجومي أكثر: «يجب تفتيت الكون، وإضاعة الاحترام لكل شيء». ولقد أعلن جون كاج متنبئاً بالعمل الموسيقي: «إن الكل يفسد النظام على كل حال». ولذا، فإن هذا الاهتزاز لا يمثل فوضى الاتفاق بين أفكار مشتركة. يقول بروست: «إني أرى القراء ببعض المرارة قد تخيلوا أني أكتب قصة حياتي، معتمداً على اشتراك يقوم بين الأفكار اعتباطاً ومصادفة». وفي الواقع، إذا عدنا إلى ما قاله باشلار، فسنجد أن المقصود هو الإيقاع. وهو مقصود بشكل معقد: ثمة «أنساق وليدة اللحظات» (هنا أيضاً نجد باشلار)، وإنها لتتابع، ولكنها أيضاً تتجاوب. ذلك لأن النظام الذي يفسده مبدأ الاهتزاز، ليس هو معقول الزمان، ولكنه المنطق الوهمي للسيرة، بما أنها تتابع تقليدياً النظام الرياضي البحت للسنوات.

لا يعد إفساد نظام السيرة هدماً لها. فنحن نجد في العمل عدداً من عناصر الحياة الشخصية قد تم الاحتفاظ بها بشكل مسبق، ولكن هذه العناصر منفية على نحو من الأنحاء. وسأشير إلى عنصرين من هذه العناصر المنفية، على أساس أنهما لا ينصبان على التفاصيل (فسيرة بروست مليئة بها)، ولكنهما ينصبان على أكبر الاختيارات الخلاقة.

يتمثل النفي الأول في الشخص المعبر (بالمعنى القاعدي لكلمة شخص). فعمل بروست يُبرز عياناً - أو كتابة - الضمير «أنا» (الراوي). ولكن هذا الأنا، إذا جاز القول، لم يعد «أناي» تماماً (ذات السيرة الذاتية وموضوعها). فـ«أنا» ليس ذاك الذي يتذكر، ويكشف عن قلبه، ويعترف. إنه ذلك الذي يعبر. وهذا الذي يبرزه الضمير «أنا» عياناً، إن هو إلا «أنا» الكتابة. وإن الروابط التي يقيمها مع «الأنا» المدني لتعد روابط غير أكيدة، ومنزاحة. وقد أوضح بروست نفسه هذا جيداً: إن منهج سانت بوف يجهل أن «الكتاب هو إنتاج «أنا» آخر غير هذا الذي نظهره في عاداتنا، وفي المجتمع، وفي نقائضنا». ونتيجة لهذا الجد، فإننا نرى أنه لمن العبث أن يسأل المرء نفسه عما إذا كان راوي رواية «البحث» هو بروست (بالمعنى المدني للاسم الشخصي): إنه فقط بروست آخر، وغالباً ما يكون مجهولاً بالنسبة إليه هو نفسه.

وأما النفي الثاني، فهو أكثر جلاء (وأسهل تحديداً): ففي رواية «البحث» توجد «قصة» بكل تأكيد (وليس دراسة). بيد أن هذه القصة ليست قصة حياة يبدأها الراوي من الولادة ويسير بها من سنة إلى سنة حتى تأتي اللحظة التي يأخذ فيها القلم لكي يرويها. فما يرويه بروست، وما يضعه في القصة (يجب الإلحاح على هذا)، لا

يمثل حياته، وإنما يمثل رغبته في الكتابة: يثقل الزمن على هذه الرغبة، ويضعها في سلسلة تعاقبية. وإنه ليعاني (أجراس مارتانفيل، جمل بيرغوت)، ويواجه الإحباط (الحكم الذي أصدره السيد نوربوا، تأثير جريدة غونكو الذي لا يعادله شئ)، وذلك لكي ينتصر أخيراً، أي عندما يصل الراوي في الصباح ليكتشف أن عليه أن يكتب: إنه الزمن الذي تم العثور عليه، وإنه ليطمئن في الوقت نفسه أن سيكون بمقدوره أن يكتب: «البحث» (ومع ذلك، فهي مكتوبة مقدماً).

إننا نرى، فما يجري في العمل إن هو إلا حياة المؤلف بكل تأكيد، ولكنها حياة تائهة. ولقد رأى بانتير، كاتب سيرة بروست، أن رواية «البحث» مكونة مما أسماه السيرة الرمزية، أو أيضاً «القصة الرمزية لحياة بروست». فلقد أدرك بروست (وهنا تكمن العبقرية) أن ليس عليه أن «يروي» حياته، ولكن حياته مع ذلك كانت تمتلك معنى العمل الفني: «إذا كان الرجل يمثل قيمة معينة، فإن حياته مجاز مستمر»، هذا ما قاله كياتس الذي استشهد به بانتير. وستجعل الأجيال القادمة بروست محقاً أكثر فأكثر. فعمله لا يشبه فقط النصب التذكاري للأدب الكوني، ولكنه يشبه التعبير الأخاذ لمتكلم يتمحور على شخصه ولا يكف عن العودة إلى حياته الخاصة. وإن هذا لا يكون كما سيرة العمل الذاتية، ولكنه يكون كما لو أنه كوكبة من الظروف ومن الصور. وإننا لنأخذ، رويداً رويداً، في حب ليس «بروست» (الاسم المدني لمؤلف مصنف في تاريخ الأدب)، ولكن «مارسيل»، هذا الكائن الفريد، والذي هو طفل وبالغ في الوقت نفسه، انفعالي وحكيم، فريسة لهوس شاذ ومكان لفكر مستقل حول العالم، والحب، والفن، والزمن، والموت. ولقد اقترحت أن نسمي هذه الفائدة الخاصة جداً والتي يستطيع القراء أن يجدوها في حياة مارسيل بروست (إن مصنف صور حياته الذي نشرته دار البلياد، قد

نفد منذ زمن طويل) «المارسيلية»، وذلك لكي أميزه من البروستية) والتي ليست سوى تذوق للعمل أو تذوق لطريقة أدبية.

وإذا كنت قد استخلصت من «العمل - الحياة» لبروست موضوع منطق جديد يسمح - لقد سمح لبروست على كل حال - بإلغاء التناقض القائم بين الرواية والدراسة، فذلك لأن هذا الموضوع يخصني شخصياً. لماذا؟ إن هذا ما أود أن أفصح عنه الآن. وإني لأود أن أتكلم عن «نفسي». ويجب أن تعقل «نفسي» هنا بثقل: إنها ليست البديل المطهر لقارئ عام (ذلك لأن كل إبدال إنما هو تطهير). وإن هذا لا يكون لأي شخص آخر إلا لذلك الذي لا يستطيع أحد أن يكون بديلاً عنه في الخير والشر. إنه الحميمي الذي يريد أن يتكلم فيَّ، ويريد أن يجعل صرخته مسموعة إزاء العموميات، وإزاء العلم.

لقد بدأ دانتي (بداية مشهورة أيضاً، ومرجع ساحق كذلك) كتابه هكذا: «nel mezzo del camin di nostra vita ....» كان عمر دانتي في عام / 1300م/ ثلاثة وخمسين سنة (وقد مات بعد ذلك بواحد وعشرين سنة). إن عمري أكثر من هذا، وما بقي لي من العيش لن يتجاوز مطلقاً نصف ما عشت. ذلك لأن «نصف حياتنا» ليس كما هو بدهي نقطة حياتية: كيف يكون لي، في اللحظة التي أتكلم فيها، أن أعرف الزمن الكلي لوجودي، فأتمكن من تجزيئه إلى قسمين متساويين؟ هذه نقطة دلالية. إذ يمكن للحظة أن تكون متأخرة، حيث يقوم فجأة في حياتي نداء لمعنى جديد، ورغبة في التغيير: تغيير الحياة، قطيعة وتدشيناً، وإخضاعي لتدريب كان دانتي قد خضع له فانهمك في «selva oscura» تحت إرشاد مدرب عظيم هو فرجيل (وأما بالنسبة إليّ، فقد كان بروست، على الأقل في الوقت الذي تستغرقه هذه المحاضرة). ويجب أن نذكّر بأن العمر - ولكن يجب أن نذكر به بما إن كل شخص يعيش غير مبالٍ بعمر الآخر - ليس

تسلسلاً إلا بشكل جزئي جداً كما أنــه ليس سِبحة مـن السـنوات. فالعمر طبقات وخانات. فنحن نجوب الحياة من هويس إلى هويس. وتوجد في نقطة معينة من المسار عتبات، ومستويات مختلفة، وهزات. فالعمر ليس تقدمياً، ولكنه تغيري. فأن ينظر المرء إلى عمره، إذا كان هذا العمر قد بلغ حداً معينــاً، ليس إذن غنجاً يجب أن يستدعي احتجاجات رقيقة. إن هذا النظر يعد بالأحرى مهمة فعّالة. فما هي القوى الواقعية التي يستلزمها عمري ويريد أن يحشدها؟ هذا هو السؤال الذي انبثق حديثاً، والذي جعل من اللحظة الحاضرة، كما يبدو لي، لحظة تمثل «متنصف طريق حياتي».

لماذا اليوم؟

ثمة زمن (وهذه هي قضية الوعي) حيث «تكون الأيام فيه معدودة»: يبدأ عد تنازلي ضبابي، ومع ذلك فهو عد لا ينعكس. وإننا لنعلم أننا ميتون (كل الناس يقولون لكم ذلك، منذ اللحظة التي تكون لكم فيها آذان تسمع). وإننـا لنحس بغتة أننا ميتون (وليس هذا إحساساً طبيعياً، ذلك لأنه يأتي من الاعتقاد بأننا خالدون. ومن هنا، تنشأ عن عدم الحذر كثرة من الحوادث). وإن هذه البدهية، بما أنها معاشة، فإنها تستدعي انقلاباً في المشهد: إنني أحتاج، إجبارياً، أن أُسكن عملي في خانة أطرافها مريبة. ولكني أعرف (وعي جديد) أنها منتهية: إنها الخانة الأخيرة. أو بالأحرى، إن هذا ليكون لأن الخانة مرسومة، ولأنه لم يعد يوجد ما هو «خارج الخانة». وإن العمل الذي سأسكنه فيها يأخذ نوعاً من الاحتفالية. وبما إن بروست مريض، ومهدد بالموت (أو هو يعتقد ذلك)، فإننا نعثر مجدداً على كلمة القديس جان مذكورة، على نحو تقريبي، في «ضد سانت بوف»: «اعملوا مادام النور في حوزتكم».

ثم يأتي زمن أيضاً (الزمن نفسه)، حيث يظهر ما فعلناه، وما عملناه، وما كتبناه وكأنه منذور للتكرار: ماذا، سأظل أكتب مقالات حتى لحظة موتي، وسأدرس، وسأعطي محاضرات حول «مواضيع» تتغير وحدها تغيراً ضئيلاً (إن ما يزعجني هو كلمة «حول»). بيد أن هذا الشعور لقاس. ذلك لأنه يبعث بي نحو سقوط حق كل جديد، أو نحو سقوط حق المغامرة (هذا الذي يحدث لي). وإني لأرى مستقبلي وإلى أن أموت، وكأنه قطار: إني عندما سأنتهي من هذا النص ومن هذه المحاضرة، فإنه لن يبقى أمامي ما أفعله سوى أن أبدأ محاضرة أخرى، أخرى؟ لا، فسيزيف ليس سعيداً. فقد استلبه ليس الجهد في عمله، ولا في غروره، ولكن في تكراره.

أخيراً، ثمة حدث (وليس الوعي فقط) يستطيع أن يأتي بغتة، وإذ ذاك سيسم مجموع هذا العمل التقدمي، وسيحزه، وسيبينه، كما سيحدد هذا التغير في المشهد وهذا الانقلاب الذي أسميه «منتصف حياتي». ولقد كان رانسيه فارساً، ورامياً بالمقلاع، ومتأنقاً في المجتمع. عاد ذات مرة من سفره، فوجد جسد عشيقته مقطوعاً في حادث: اعتزل وأنشأ دير تراب. وأما بالنسبة إلى بروست، فقد كان «طريق الحياة» هو موت أمه بكل تأكيد (1905). هذا على الرغم من أن التغيير الوجودي والبدء بتدشين العمل الجديد، لم يحدث إلا بعد عدة سنوات. ويستطيع الحداد القاسي، الحداد الفريد الذي لا يقهر، أن يشكل بالنسبة إليّ «قمة الخصوصية» التي تكلم بروست عنها. وإن هذا الحداد وإن كان متأخراً، إلا أنه سيكون بالنسبة إلي منتصف حياتي. والسبب لأن منتصف الحياة لم يكن على الإطلاق شيئاً آخر غير تلك اللحظة التي نكتشف فيها أن الموت واقعي، وليس فقط أمراً مخيفاً نحاذره.

وإذ يكون الطريق هكذا، تحدث فجأة هذه البدهية: لم أعد

أملك الوقت، من جهة، لكي أجرب عدداً من أنواع الحياة: يجب أن أختار حياتي النهائية، حياتي الجديدة. فهذا ما كان يقوله ميشليه عندما تزوج في سن الواحد والخمسين فتاة شابة في العشرين من العمر. وقد كان حينها على وشك أن يكتب كتباً جديدة في التاريخ الطبيعي. ويجب عليّ، من جهة أخرى، أن أخرج من هذه الحالة الظلامية (كان اللاهوت في القرون الوسطى يتحدث عن المرارة)، حيث كان يقودني استهلاك الأعمال المكررة والحداد. ومادام الحال هكذا، فإن الأمر، بالنسبة إلى ذلك الذي يكتب، والذي اختار الكتابة، يتحدد في أنه لا يستطيع أن يحظى «بحياة جديدة»، كما يبدو لي، إلا عن طريق اكتشاف ممارسة جديدة للكتابة. أما تغيير المذهب، والنظرية، والفلسفة، والمنهج، والمعتقد، فإن هذا ليعد أمراً عادياً وإن بدا مذهلاً. فنحن نستثمر، ثم نلغي الاستثمار، ثم نعود فنستثمر: تمثل التحولات العقلانية دافعاً للذكاء، مادام مهتماً بالمفاجآت في العالم. ولكن البحث عن شكل جديد واكتشافه وممارسته فإن هذا، كما أظن، هو معيار هذه الحياة الجديدة التي ذكرت تعيناتها.

هنا، في منتصف طريق حياتي، وفي هذه الذروة من خصوصيتي، عثرت على قراءتين (لكي أقول الحق، لقد حدث هذا كثيراً إلى درجة أني لا أستطيع أن أضع له تاريخاً). أما الأولى، فكانت لرواية عظيمة، لم يعد أحد، للأسف، ينجز مثلها: إنها رواية «الحرب والسلام» لتولوستوي. وأنا هنا لا أتكلم عن عمل، ولكني أتكلم عن انقلاب. وتتمثل قمة هذا الانقلاب بالنسبة إلي في موت الأمير العجوز بولكونسكي، وفي الكلمات الأخيرة التي قالها لابنته ماري، وفي الانفجار العاطفي الذي يمزق، تحت الحكم بالموت، هذين الكائنين المتحابين من غير أن يتلفظا على الإطلاق بخطاب (الهذر) الحب. وأما القراءة الثانية، فكانت قراءة «البحث» (يأتي هذا العمل

هنا على نحو آخر يختلف عن بداية هذه المحاضرة: إنني أتقمص الآن هوية الراوي، وليس الكاتب؟)، والذي يخص موت الجدة. فقد تمتعت هذه القصة بصفاء مطلق. وأريد أن أقول إن الألم فيها كان نقياً، وذلك لأنه كان من غير تعليق (وذلك على عكس فصول أخرى من رواية «البحث»)، وحيث كانت بشاعة الموت الذي يأتي، والذي يغرق إلى الأبد، غير منطوقة إلا من خلال أشياء وحوادث غير مباشرة: المحطة في بناية الشانزيليزيه، والرأس المسكين الذي يتأرجح تحت ضربات مشط فرانسواز.

لقد استخلصت عبرتين من هاتين القراءتين، ومن الانفعال الذي تحييانه في. فلقد لاحظت بادئ ذي بدء، أني تلقيت هذه الفصول (إني لا أجد تعبيراً غير هذا) كما لو أنها «لحظات الحقيقة»: يلتقي الأدب فجأة وتماماً (لأنه هو المقصود) الاقتلاعَ العاطفي، و «الصرخة». وكذلك الحال بالنسبة إلى الجسد الذي يعيش مباشرة الانفصال، ذكرى أو توقعاً، بعيداً عن المحبوب. مما يعني أن التسامي مطروح: أي شيطان أبدع الحب والموت في الوقت نفسه؟ إن «لحظة الحقيقة» لا علاقة لها «بالواقعية» (إنها غائبة على كل حال في كل نظريات الرواية). ذلك لأن لحظة الحقيقة، هذا إذا افترضنا أننا نقبل أن نصنع منها مفهوماً تحليلياً، فإنها ستستلزم اعترافاً بالكلام المهيج، بالمعنى البسيط وليس البذيء للمصطلح. غير أن علم الأدب، وهذا أمر غريب، يعترف كرهاً أن يكون الكلام المهيج قوة للقراءة. وإن نيتشه ليستطيع من غير ريب أن يساعدنا في تأسيس المفهوم، ولكننا ما زلنا بعيدينْ عن نظرية أو عن تاريخ مثير للعواطف في الرواية. والسبب لأن رسم معالم هذه النظرية أو ذلك التاريخ، يستوجب تفتيت «الكل» الذي يشكل الكون الروائي. ولا يكون ذلك بوضع جوهر الكتاب في بنيته، ولكن يكون، على العكس من ذلك،

بالاعتراف أن العمل يتحرك، ويعيش، وينتش من خلا نوع من «الخراب» الذي لا يدع واقفاً إلا بعض اللحظات. وإن هذه اللحظات لتكون، بالمعنى الدقيق للكلمة هي القمم، وهي القراءة الحية المركزة، ولا تتبع على نحو من الأنحاء سوى خط الذروة. فلحظات الحقيقة تشبه نقاط القيمة في النكتة.

وأما الدرس الثاني، ويجب أن أقول الشجاعة الثانية، فقد استخلصته من التماس الحار مع الرواية. وإن هذا ليكون لأنه يجب أن نقبل بأن الكتاب الذي سنضعه (لأني أحدد نفسي بوصفي «ذلك الذي يريد أن يكتب») يمثل، على نحو نشط من غير أن نقول ذلك، إحساساً كنت منه متأكداً، ولكني أجد صعوبة في تسميته. ويكمن السبب في أني لا أستطيع أن أخرج من دائرة الكلمات المستهلكة، والمشكوك فيها لكثرة استخدامها من غير دقة. وما يمكنني أن أقوله، ولا أستطيع أن أفعل شيئاً آخر سوى قوله، هو أن هذا الإحساس الذي يجب أن يبعث الحياة في العمل إنما يأتي الحب به: ماذا؟ الطيبة؟ الكرم؟ الصدقة؟ ربما يكون ذلك بكل بساطة لأن روسو كان قد كرمه «بالجذر الفلسفي»: الشفقة (أو الرحمة).

أتمنى أن أطور في يوم من الأيام قدرة الرواية هذه – القدرة المحبة أو العاشقة (فبعض المتصوفة لا يميز بين آغابيه وإيروس) – إما إلى درجة المقال (تكلمت عن التاريخ العاطفي للأدب)، وإما إلى درجة الرواية. وذلك لأنه كما هو بدهي، فإني اسمي هكذا كل شكل جديد بالنسبة إلى ممارستي الماضية وخطابي الماضي. وإن هذا الشكل لا أستطيع أن أخضعه مقدماً إلى القواعد البنيوية للرواية. وإن كل الذي أستطيع أن أطلب منه هو أن يملأ في نظري ثلاث مهمات. المهمة الأولى، وتكون في سماحه لي أن أقول أولئك الذين أحبهم (ساد، نعم كان ساد يقول تشتمل الرواية على رسم أولئك الذين نحبهم)، وليس

فـي القـول لـهم إنـي أحبـهم (وذلـك لأن هـذا سـيكون مشـروعاً لدرامـا غنائية على نحو دقيق). وإنـي لأتمنى مـن الرواية نوعـاً مـن التسـامي النرجسي، على أساس أننا إذا قلنا من نحب، فإن هذا يشهد بأنهم لم يعيشوا (ولم يتألموا غالباً) «من أجل لا شـيء». فمـا يقـال مـن خـلال الكتابة المستقلة كمرض أم برست، وموت بولكونسكي الأمـير العجـوز، وألـم ابنتـه مـاري (شـخصيات مـن عائلـة تولوسـتوي نفسـها)، وضـائقـة مـادلين، لا يقـع فـي عدميـة التـاريخ. فـهذه الحيوات، وهـذه الآلام قـد جمعـت وبُـررت (وهكـذا يجـب أن نفـهم موضـوع البعـث فـي تـاريخ ميشـليه). وأمـا المهمـة الثانيـة التـي أودعـها فـي هـذه الروايـة (الاستيهامية، والمستحيلة احتمالاً)، فتتجلى بالسماح لي بتقديم نظـام عاطفي كامل، ولكن بشكل غير مباشر. ولقد قرأت في عدة أماكن أن المرء إذا «أخفى حنانه» (تحت ستار ألعاب الكتابة)، فتلك حساسية جد «حديثة». ولكن لماذا؟ هـل سـيكون حنانـه أكثر «حقيقـة»، وهـل ستكون له قيمة أكثر لأننا نتعاظم بإخفائه؟ ثمة عـرف أخلاقـي كامل يحتقر اليوم الكلام المهيج (بالمعنى البسيط الذي أقوله)، إما لصـالح عقلانيـة غرزيـة، وجنسـية. وإن الروايـة كمـا أقرأهـا وأرغبـها، هـي تحديداً هذا الشكل الذي إذ يفوض الأشخاص بالخطاب المؤثر، فإنـه يسمح بقول هذا التأثير بشكل مفتوح: إن العاطفـة المؤثـرة لتكون فيـه ملفوظـة. والسبب لأن الروايـة، إذ تعـد تمثيـلاً وليـس تعبـيراً، فإنـها لا تستطيع أن تكون أبـداً بالنسبة إلـى مـن يكتبـها خطابـاً لسـوء النيـة. وأخيراً، ربما يكون ذلك لأن الكتابة في الرواية (أريد بهذا ذلك الشكل غـير الأكيـد، وغـير المتقـن، علـى أسـاس أنـي لا أتصورهـا فيـه، ولكنـي أتذكرها وأرغبها) وسيط (إنها لا تقدم الأفكار والمشاعر إلا عن طريق الوسـطاء). ولقـد يعنـي هـذا إذن أن الروايـة لا تضغـط علـى الآخـر (القـارئ). وقـد كـان ذلـك كذلـك، لأن إجراءهـا يمثـل حقيقـة المؤثـرات،

وليس حقيقة الأفكار: إنها إذن لم تكن قط متغطرسة، ولا إرهابية. وإنها لتتموضع، تبعاً للنموذج النيتشوي إلى جانب الفن وليس إلى جانب الكنهوت.

فهل يعني كل هذا أني سأكتب رواية؟ إني لا أعلم شيئاً. كما أني لا أعلم إذا كان من الممكن أيضاً أن نطلق مسمى «رواية» على العمل الذي أرغبه، والذي أنتظر أن يحدث قطيعة مع الطبيعة السائرة مع عقلانية كتاباتي السابقة على نمط واحد (حتى وإن كانت بعض العناصر الروائية تفسد الدقة فيها). وإن هذه الرواية اليوطوبية لتقتضي مني أن أمثل كما لو أنه من الواجب عليَّ أن أكتبها. وإني لأجد المنهج هنا. فأنا أضع نفسي بالفعل في موقف ذلك الذي يفعل شيئاً: أنا لا أدرس مُنْتَجاً، ولكني أتحمل إنتاجاً. وألغي الخطاب عن الخطاب. فالعالم لا يأتي إليّ على شكل سيء، ولكن على شكل كتابة، أي إنه يأتي إليّ ممارسة: إني أعبر إلى نموذج آخر من المعرفة (إنه نموذج الحب)، وإني لأكون في هذا منهجياً. «تماماً كما لو»: أليست هذه الصيغة هي التعبير نفسه للإجراء العلمي كما نراه في الرياضيات؟ إنني أضع فرضية، وأسبر، ثم أكشف ثروة ما ينتج عن هذا. ولذا، فإني أفترض كأمر مسلَّم به وجود رواية أقوم بعملها. وإني لآمل أن أستطيع على هذا النحو أن أتعلم عن الرواية أكثر مما أتعلمه عنها بالنظر إليها بوصفها موضوعاً صنع مسبقاً من أجل الآخرين فقط. ولعلي أكون أخيراً في قلب هذه الذاتية، وهذه الحميمية التي أحدثكم عنها، بل لعلي أكون في «ذروة خصوصيتي» علمياً من غير أن أعرف ذلك، ومنقلباً بارتباك نحو هذا العلم الجديد الذي تكلم فيكو عنه: ألا يجب عليه أن يعبر في الآن ذاته عن تألق العلم وألمه، مع أن هذا هو ما يسحرني بذاته ويثير سخطي؟

مقدمة الحيل
لرينـو كـامي

13 «لماذا قبلتم أن تضعوا مقدمة هذا الكتاب لرينو كامي؟

-لأن رينو كامي كاتب، ولأن نصه يعد أدباً، ولأنه لا يستطيع هو نفسه أن يقول ذلك، ولأن هذا إذن مما يجب أن يقوله أحد نيابة عنه.

- إذا كان هذا النص نصاً أدبياً، فيجب أن يُرى هذا وحده.

- إن هذا ليُرى أو ليُسمع في صيغة الجملة الأولى، وفي الطريقة الفورية لقول «أنا»، وفي تسيير القصة. ولكن بما إن هذا الكتاب يبدو أنه يتكلم بفظاظة عن الجنس، وعن الشذوذ الجنسي، فربما ينسى بعضهم الأدب.

- لعلنا نقول إن تأكيد الطبيعة الأدبية لنص ما بالنسبة إليكم، إنما يعد ضرباً من الجمركة، ومن الإعلاء، ومن التنقية، ومن إعطائه نوعاً من الكرامة. فهل يعود الأمر إليكم إذن إذا كنتم تعتقدون أن ليس للجنس هذا؟

- أبداً: إن الأدب يقوم هنا لكي يعطي إضافة من المتعة، وليس من الحشمة.

- إيه جيد، هيا. ولكن بإيجاز»

- يصدم الشذوذ الجنسي بصورة أقل، ولكنه يستمر في جذب الاهتمام. وإنه لا يزال في هذا الطور من التهيج حيث يثير ما يمكن أن نسميه مروءة الخطاب. ولذا، فإن الكلام عنه ليسمح لأولئك «الذين ليسوا كذلك» (هذا تعبير كان بروست قد شبكه) أن يظهروا أنفسهم بمظهر الانفتاح، والتحرر، والمتمدنين. كما يسمح لأولئك «الذين هم كذلك» بالشهادة، وبالمطالبة، وبالنضال. فكل واحد يتدبر أمر نفسه بمعنى مختلف لكي يجعل الشذوذ يرغي.

ومع ذلك، فأن يدعي المرء لنفسه شيئاً ما، فإن هذا يعني أن يتكلم دائماً باسم سلطة منتقم آخر، وأن يدخل في خطابه، وأن يتحدث معه، وأن يسأله جزءاً من الهوية: «هل أنتم ... - نعم، أنا أكون...». النعت غير مهم في الحقيقة. وإن ما لا يتسامح المجتمع معه، هو أن أكون ... لا شئ، أو، لكي تبلغ الدقة مبلغها، أن يكون الشيء الذي أكونه معطى علانية كشيء عابر، وقابل للنقض، وتافه، وغير مهم، وبكلمة واحدة: غير ملائم. قل فقط «أنا أكون» وستصبح ناجٍ اجتماعياً.

يمكن لرفض الأمر الاجتماعي أن يتم من خلال شكل هذا الصمت الذي يقضي بقول الأشياء ببساطة. ذلك قول الأشياء ببساطة يعد فنّاً راقياً: إنه الكتابة. ونضرب مثلاً على ذلك بالمنتجات العضوية، والشهادات الكلامية ثم المخطوطة، والتي تستخدمها الصحافة ودور النشر أكثر فأكثر. ومهما تكن الفائدة «الإنسانية»، فإني لا أعلم ما الذي يرن خطأ فيها (أو على الأقل في أذنيَّ): ربما يكون الأمر، على النقيض من ذلك، مبالغة أسلوبية (تصرف «بعفوية»، تظاهر

«بالحياة»، دفع إلى «الكلام»). ويحدث في النتيجة تبديل: تبدو الكتابة الحقيقية تخيلية. ولكي تظهر بمظهر حقيقي، يجب أن تصبح نصاً، وأن تمر عبر الحيل الثقافية للكتابة. ولقد تحتد الشهادة، فتأخذ الطبيعة، والبشر، والعدل كشهود. بينما يذهب النص بطيئاً، وصامتاً، ومصراً – وإنه ليصل بسرعة أكبر. فالواقع خيال، والكتابة حقيقة: هذه هي حيلة اللغة.

إن حيل رينو كامي بسيطة. وهذا يعني أنها تتكلم الشذوذ الجنسي، ولكنها لا تتكلم عنه بتاتاً: إنها لا تستدعي ذكره في أي لحظة من اللحظات (البساطة هي: عدم استدعاء الأسماء ومنع مجيئها إلى اللغة، ذلك لأنها مصدر الخصام، والغطرسة، والأخلاق).

يؤول عصرنا كثيراً، ولكن قصص رينو كامي حيادية، فهي لا تدخل في لعبة التأويل. إنها نوع من المسطحات التي لا ظل لها، وتشبه القول «من غير خلفية فكرية». ويمكننا أن نقول لمرة إضافية إن الكتابة وحدها هي التي تسمح بهذا النقاء، وبهذا الصباح من التعبير غير المعروف في الكلام، والذي هو على الدوام تداخل مكار من الغايات الدفينة. ثم ألم تكن هذه الحيل تمثل تفصيلها وموضوعها، وتذكر برجال الهايكو. والسبب، لأن الهايكو يجمع بين تقشف الشكل (الذي يقطع بجلاء شهوة التأويل) وبين المتعية البالغة الهدوء إلى درجة نستطيع أن نقول فيها فقط إن اللذة كائنة هنا (وهذا أيضاً هو عكس التأويل).

تعد الممارسات الجنسية تافهة، وفقيرة، ومكرّسة للتكرار. وإن هذا الفقر ليتناسب مع دهشة اللذة التي تتزود الممارسات بها. وبما أن هذه الدهشة لا تستطيع أن تقال (لأنها تبع لنظام المتعة)، فلن يبقى للغة سوى التصوير، أو لن يبقى أمامها سوى أن تحسب، بأقل نفقة، سلسلة من العمليات التي تخرج عن طوعها على كل حال. فالمشاهد

الشبقية يجب أن تكون مباشرة باقتصاد. والاقتصاد هنا هو اقتصاد الجملة. والكاتب الجيد هو ذلك الذي يشتغل على النحو بشكل يرتبط فيه عدد من التصرفات في حيز من اللغة أكثر ما يكون قصراً (يوجد عند ساد فن للتوابع). وإن وظيفة الجملة هي، على نحو من الأنحاء، تنظيف العملية الشهوانية من طولها ومن مجهودها، ومن ضوضائها، ومن أفكارها الطارئة. وتبقى المشاهد النهائية للحيل كلية تحت سلطة الكتابة.

بيد أن ما أحبذه في الحيل هو «التحضيرات»: التسكع، والاستنفار، والمناورة، والمقاربة، والمحادثة، والانطلاق نحو المعرفة، ونظام التدبير المنزلي (أو الفوضى) للمكان. وهكذا، فإن الواقعية تتحرك عن موضعها: ليس المشهد الغرامي هو الواقعي (أو إن واقعيته غير ملائمة)، ولكن المشهد الاجتماعي هو الواقعي. ونضرب مثلاً على ذلك بشابين لا يعرفان بعضهما، ولكنهما يعرفان أنهما سيصبحان في اللعبة، وأنهما سيغامران باللغة القليلة التي تضطرهما إليها المسيرة التي يجب عليهما أن يقوما بها معاً لكي يصلا إلى القطار. ونجد إذ ذاك أن الحيلة تغادر الإباحية (قبل أن تلامسها) وتلتحق بالرواية. وينصب الترقب (لأن هذه الحيل تُقرأ بحميمية) ليس على الممارسة، ولا على المنتظر (وهذا أقل ما يمكن قوله)، ولكن على الشخصيات: فمن هي؟ وكيف تكون مختلفة، بعضها عن بعض. وإن ما يفتنني في الحيل، هو هذا التبديل: إن المشاهد، بكل تأكيد - أبعد ما تكون عن العفة، ولكن المقاصد عنيفة. فهي تقول سراً إن الغرض الفعلي للعفة لا يكمن في الشيء («الشيء دائماً الشيء»، كان يقول هذا شاركوت الذي استشهد به فرويد)، ولكن في الشخص. وإن هذا الانتقال من الجنس إلى الخطاب هو الذي أجده ناجحاً في الحيل.

يوجد هنا شكل من أشكال الدقة غير معروف تماماً في المنتوج

الإباحي الذي يلاعب الرغبات وليس الاستيهامات. والسبب في ذلك لأن ما يثير الاستيهام، ليس هو الجنس فقط، ولكنه الجنس بالإضافة إلى «الروح». ولذا، فإنه من غير الممكن أن نفسر الحب من أول نظرة، سواء كان صغيراً أو كبيراً، ميلاً أم افتتاناً، من غير أن نقبل أن المطلوب في الآخر هو شئ سنسميه الشخص، لانعدام تسمية أفضل ولقاء غموض كبير. ويتعلق بالشخص نوع من الماهية، تتحرك كما يتحرك الرأس الباحث وتقرر أن هذه الصورة، من بين آلاف الصور الأخرى، تأتي لتجدني وتأسرني. ثم إن الأجساد لتستطيع أن تترتب في عدد محدود من النماذج («هذا هو نموذجي تماماً»)، ولكن الشخص فردي بشكل مطلق. ولذا، فإن حيل رينو كامي تبدأ بلقاء النموذج المطلوب (والذي يعد مقنناً تماماً: إنه يستطيع أن يظهر في مدونة أو في صفحة للإعلانات الصغيرة). ولكن ما أن تظهر اللغة حتى يتحول النموذج إلى شخص وتصبح العلاقة غير قابلة للمحاكاة، مهما كانت المقاصد الأولى عادية. فالشخص يرفع الحجاب عن نفسه شيئاً فشيئاً، وقليلاً، ومن غير لجوء إلى التحليل النفسي، وذلك في الثياب، وفي الخطاب، وفي الرطنة، وفي الإطار التزييني للغرفة، وهذا ما يمكن أن نسميه «التدبير المنزلي» للفرد. وهذا ما يضع الإفراط في تشريحه، ومع ذلك فهو لا يزال يمتلك التصرف فيه. ولقد نعلم أن كل هذا يأتي رويداً رويداً، فيغني الرغبة ويبطئها. وهذا يعني أن الحيل متجانسة إذن مع حركة الحب: إنه حب مضمر، وموقوف إرادياً من هنا وهناك بعقد، وخضوع للشرعة الثقافية التي تماثل بين الغزل والدونجوانية.

تتكرر الحيل: الذات تخلي المكان. ذلك لأن التكرار شكل غامض. فهو يدل تارة على الفشل، والعجز. ويمكن قراءته مرة أخرى بوصفه إلهاماً، وحركة عنيدة لبحث لا ييأس. فنحن نستطيع جيداً أن

نجعل قصة الغزل تُفهم بوصفها استعارة لتجربة صوفية (وربما يكون هذا قد حدث. ذلك لأن كل هذا يوجد في الأدب. والقضية تكمن في معرفة أين). فلا هذا التأويل ولا ذلك يلائمان الحيل ظاهرياً: لا الاستلاب ولا الإعلاء. ولكن مع ذلك، ثمة شيء يشبه الفتح المنهجي للسعادة (المحددة جيداً، والمحصورة جيداً: إنه منفصل). ولذا، فإن الشهوة ليست حزينة (ولكن الأمر يحتاج إلى فن كامل لكي يصبح مسموعاً).

إن لحيل رينو كامي صوتاً غير قابل للمحاكاة، ومصدر هذا هو أن الكتابة تسيِّر هنا خلقاً حوارياً. وهذا هو خلق الرفق. وهو يمثل بكل تأكيد الفضيلة المعاكسة للمطاردة الغرامية، والتي تعد إذن أكثر ندرة. ولقد نعلم أنه في العادة ثمة نوع من النساء الشريرات يتحكمن بالعقد الشبقي، ويتركن المرء في وحدة متجمدة. بيد أننا نجد هنا أن الآلهة أونوايا، العطوفة هي التي تصاحب الشريكين: بكل تأكيد، إذا تكلمنا حرفياً، فإنه من أسباب سعادة المرء أن يحتال رينو كامي عليه، حتى وإن كان مرافقوه لا يعون هذه الميزة (ولكننا نحن القراء نمثل الأذن الثالثة لهذه الحوارات. فبفضلنا لم يذهب هذا القليل من العطف هباء منثوراً). وعلى كل حال، فإن لهذه الآلهة حاشيتها: الأدب، والإحسان، والظرف، والاندفاع الكريم الذي يمسك بالراوي (أثناء حيلة أمريكية) ويجعله يهذي بلطف حول كاتب هذه المقدمة.

الحيلة هي اللقاء الذي لم يحدث إلا لمرة واحدة. وإنه ليعد أكثر من الغزل وأقل من الحب: إنه كثافة تمر من غير ندم. ولقد أصبحت الحيلة منذ هذا بالنسبة إليَّ استعارة لكثير من المغامرات التي ليست جنسية: لقاء نظرة، وفكرة، وصورة، وصحبة زائرة وقوية تقبل أن تنفك بخفة، وطيبة غير وفية. وهذه طريقة يطلي المرء فيها نفسه بالرغبة من غير أن يتجنبها مع ذلك: إنها حكمة في النتيجة.

نفشل دائماً
في الكلام
عن ما نحب

---

14 **قمت**، منذ بضعة أسابيع، برحلة قصيرة إلى إيطاليا. كان المساء، في محطة ميلانو، بارداً، وضبابياً، وسيئاً. انطلق قطار من هناك. ثمة لافتة صفراء على عربة تحمل الكلمات «Milano-Lecce». حلمت في هذه الأثناء: أخذت القطار، وسافرت طوال الليل لأجد نفسي صباحاً في ضوء مدينة بعيدة، وناعمة، وهادئة. وقد كان هذا على الأقل ما تصورته ولا أهمية ما تكون «Lecce» واقعياً، فأنا لا أعرفها. وقد كان بإمكاني أن أصرح كما صرخ باورديان ستندال: «سأرى إذن إيطاليا الجميلة. فأنا ما زلت مجنوناً في عمري هذا». ذلك لأن إيطاليا الجميلة هي على الدوام أكثر بعداً، وفي مكان آخر.

تعد إيطاليا ستندال استيهاماً بالفعل، وإن كان قد أنجزها فعلياً. (ولكن هل أنجزها؟ وسأقول لكي ننتهي كيف). لقد انبثقت

الصورة الاستيهامية في حياته فجأة، وكأنها الحب من أول نظرة. ولقد أخذ هذا الحب صورة فنانة تغني في إيفريا «الزواج السري» لسماروزا. وقد كان لهذه الفنانة سن مكسور من الأمام، ولكن الحق يقال إن هذا لا يهم الحب من أول نظرة. فوالتير وقع في حب شارلوت التي لاحظها من فرجة الباب بينما كانت تقطع قطع خبز مطلية بالزبدة لأخوتها الصغار. وقد كان على هذه الرؤية الأولى، وإن كانت مبتذلة، أن تقوده إلى أقوى أنواع الشغف وإلى الانتحار. وإننا لنعلم أن إيطاليا بالنسبة إلى ستندال موضوع تحول حقيقي. وكذلك، فإننا نعلم أيضاً أن ما يتميز به التحول هو مجانيته: إنه يتأسس من غير سبب واضح. فالموسيقى بالنسبة إلى ستندال أمارة من أمارات الفعل المكتنف بالأسرار والذي يفتتح به تحوله -والأمارة هي الشيء الذي يعطي لا معقول الشغف ويقنّعه في الوقت ذاته. ذلك لأن ستندال لا يكف عن إنتاج مشهد الانطلاق الثابت، شأنه في ذلك شأن العاشق الذي يريد أن يعثر مرة أخرى على هذا الشيء الأساسي الذي ينظم كثيراً من أفعالنا: اللذة الأولى. «أصل في السابعة مساء، منهكاً من التعب. فأجري نحو السكالا. لقد كانت رحلتي مدفوعة، إلى آخره». ولقد نقول إنه مهووس نزل في مدينة مفيدة لشغفه، فهو يستعجل في مساء وصوله بالذات إلى أمكنة اللذة التي استدل عليها من قبل.

تكون علامات الشغف الحقيقي على الدوام فظة إلى حد ما، ما دامت الأشياء التي يسك بها التحول الأساسي نفسه تصبح منظمة، وتافهة، وغير متوقعة. ولقد عرفت شخصاً يحب اليابان كما يحب ستندال إيطاليا. ورأيت فيه الشغف نفسه. فقد كان يعشق، من بين أشياء أخرى، أفواهاً من الحريق مرسومة بالأحمر في الشارع بطوكيو، تماماً كان ستندال مجنوناً بجذوع الذرة الصفراء في ريف ميلانو (المعروفة بوفرتها)، وبصوت أجراس الدروم الثمانية المكتملة

الأداء، أو بأضلاع الخروف المخبزة التي كانت تذكره بميلانو. ولقد نرى في هذه الرفعة العاشقة، مما ننظر إليه عادة بغير عين الاهتمام، عنصراً مؤسساً من عناصر التحويل (أو الشغف): إنه التحيز. ويوجد في حب البلد الغريب عنصرية معكوسة: إننا نفتن بالاختلاف، ونمل إذ تكون كل الأشياء ككل الأشياء، ونمجد الآخر. وما كان ذلك كذلك إلا لأن الشغف ضرب من الآلية: تمثل فرنسا، بالنسبة إلى ستندال الجانب السيء، أي الوطن -لأنها مكان الأب- وتمثل إيطاليا الجانب الجيد، أي الرحمية، والحيز الذي تجتمع «النساء» فيه (يجب أن لا ننسى أن العمة إليزابيت، أخت الجد من ناحية الأم، هي التي أشارت بأصبعها إلى بلد أكثر جمالاً من الريف، ينتسب إليه الجانب الجيد من العائلة، أي عائلة غانيون، حيث هم من السكان الأصليين كما قالت). ونلاحظ أن هذا التعارض تعارض مادي: إن إيطاليا هي المسكن الطبيعي، هنا حيث الطبيعة تعج بالنساء «اللواتي يصغين للعبقرية الطبيعية للبلد»، وذلك على عكس الرجال الذين «أفسدهم التحذلق». وأما فرنسا فهي، على النقيض من هذا، المكان المقرف «إلى حد القرف المادي». فنحن الذين عرفنا شغف ستندال ببلد أجنبي (لقد حصل هذا لي بالنسبة إلى إيطاليا، والتي اكتشفتها على أخرة، عن طريق ميلانو، وحيث هبطت من سامبلون، وذلك في نهاية الخمسينات -ثم حصل هذا لي بالنسبة إلى اليابان)، نعرف المضايقات التي لا تحتمل إذ نلتقي مواطناً لنا في البلد المعشوق: «أعترف، يجب أن يرفضني الشرف الوطني، فلقد وجد فرنسي في إيطاليا السر في تدمير سعادتي للحظة». ويمكن القول إن ستندال مختص كما هو ملاحظ بالمتعاكسات: فما أن تجاوز البيدا سوا، حتى وجد الجنود الإسبان ورجال الجمارك لطفاء. فلستندال هذا الشغف النادر، الشغف الآخر -أو لكي نقول ذلك بصورة أكثر دقة: إن الشغف بالآخر

هو الذي يقوم في ذات نفسه.

إن ستندال إذن عاشق لإيطاليا: يجب أن لا ننظر إلى هذه الجملة وكأنها استعارة. وهذا ما أحاول أن أبنيه. إنه يقول: إن هذا ليشبه الحب، ومع ذلك فإني لست مغرماً بشخص». فهذا ليس غامضاً ولا مشعاً. وإنه ليستثمر نفسه في تفاصيل محددة. ولكنه يبقى متعدداً. فما هو محبوب، وإذا استطعت أن أغامر على نحو بريري فإني أقول إن ما هو ملتذ، عبارة عن مجموعات، وعن مصاحبات: على عكس المشروع الرومانطيقي للحب المجنون، ليست المرأة هي المعبودة في إيطاليا، وإنما المعبود دائماً هو النساء. وليست هذه لذة تقدمها إيطاليا، وإنما هي معية، وتحدد تضافري من اللذات: إن السكالا هي المكان الفعلي لصور السعادة الإيطالية الحية، ولكنها لا تعد مسرحاً، بالمعنى الوظيفي المسطح للكلمة (أنظر إلى ما هو معروض). إنها أصوات من اللذة متعددة: الأوبرا، والباليه، والمحادثة، ونشرة الأخبار، والحب والبوادر. وإن هذا العشق التعددي، الذي يمارسه اليوم أي «مغازل»، ليعد بوضوح مبدأ من مبادئ ستندال: إنه ينتج نظرية ضمنية للانقطاع غير المنظم الذي يمكن أن نقول إنه جمالي، ونفسي، وميتافيزيقي في الآن ذاته. ذلك لأن الشغف المتعدد يرغم بالفعل -ما إن نقبل بالجودة- على القفز من شيء إلى آخر بمقدار تقديم المصادفة لهما، من غير أن يكابد المرء أقل إحساس بالذنب إزاء الفوضى التي يفضي إليها هذا الشغف المتعدد. وإن هذا السلوك لهو سلوك واعٍ جداً عند ستندال إلى درجة أنه يجد في الموسيقا الإيطالية -التي يحبها- مبدأ لفوضى النظام مماثلاً لمبدأ الحب المبعثر: إن الإيطاليين إذ يعزفون، لا يراقبون الوقت. بينما الوقت شيء قائم عند الألمان. فلدينا، من جهة، الضوضاء الألمانية، وقرقعة الموسيقى الألمانية، والإيقاع بقياسه القاسي («الألمان هم

الزمانيون الأول في العالم»). ولدينا، من جهة أخرى، الأوبرا الإيطالية، وهي جمع من اللذات المتقطعة والمتمردة: إنها تمثل الطبيعي الذي تضمنه حضارة نسائية.

إن للموسيقى، في النسق الإيطالي عند ستندال، مكاناً مميزاً، لأنها تستطيع أن تأتي بديلاً عن كل شيء: إنها الدرجة صفر لهذا النسق: يمكنها، تبعاً لحاجات الحماسة، أن تعوض وتعني الأسفار، والنساء، والفنون الأخرى، كما يمكنها بصورة عامة أن تعوض كل الأحاسيس وتعنيها. وإن مقامها الدال، والثمين بين كل شيء، ليتمثل في إنتاج تأثير من غير أن يكون لدينا شيء يدعونا إلى التساؤل عن الأسباب. لأن هذه الأسباب فوق ممكن الوقوف عليها. فالموسيقى تكوّن ضرباً من بدائية اللذة. إنها تنتج لذة نتطلع دائماً إلى العثور عليها، ولكن لا نتطلع أبداً إلى شرحها. ولقد يعني هذا إذن أنها مكان للتأثير المجرد. وهذا مفهوم مركزي للجماليات عند ستندال. وإذا كان هذا هكذا، فما هو المقصود بالتأثير المجرد؟ إنه تأثير منقطع، وكأنه منقى من كل عقل يدعو إلى الشرح، أي منقى من كل عقل مسؤول. وقد كان ذلك لأن إيطاليا ليست البلد الذي كان فيه ستندال مسافراً (سائحاً) ولا ساكناً أصلياً تماماً. ولقد وجد نفسه منسحباً بلذة من مسؤولية المواطن. ولو أن ستندال كان مواطناً إيطالياً، لمات «مسموماً من السوداوية»: بما إنه كان ينتمي إلى ميلانو بقلبه، ولكن ليس في السجل المدني، فليس أمامه سوى أن يحصد المؤثرات اللامعة لحضارة ليس مسؤولاً فيها. ولقد استعطت شخصياً أن أختبر رفاهية هذه الجدلية المقلوبة: لقد أحببت المغرب جداً. وذهبت إليه مراراً بوصفي سائحاً، ومكثت فيه طويلاً خلواً من العمل. ثم جاءتني فكرة العمل فيه أستاذاً لمدة سنة، فتبدد الإعجاب. ذلك لأني واجهت مشكلات إدارية ومهنية، وغطست في العالم الجاحد للأسباب، وللتحديدات، وغادرت

الاحتفال بالعيد لأجد الواجب (وهذا ما حدث من غير ريب لستندال القنصل: إن سيفيتا – فيكشيا لم تعد إيطاليا). وإني لأعتقد أنه يجب أن نُدخل في الإحساس الإيطالي لستندال هذه المكانة الهشة للبراءة: إن إيطاليا الميلانية (وقديس قديسيها، والسكالا) هي الجنة حرفياً، وهي مكان من غير سوء – أو أيضاً لنقل الأشياء بشكل مستقيم، إنها الملك بحق: «عندما أكون مع الميلانيين وأتكلم بلغتهم، فإني أنسى أن البشر أشرار، وإن كل الجزء الشرير في روحي لينام في هذه اللحظة».

ويجب على هذا الملك بحق، مع ذلك، أن يقول لنفسه: يجب عليه أن يواجه قوة غير بريئة على الإطلاق، إنها قوة اللغة. وإن هذا ليعد ضرورة، أولاً لأن الخير يمتلك قوة طبيعية للتوسع، وإنه لينفجر من غير توقف باتجاه التعبير، ويريد أن يتواصل بأي ثمن، كما يريد أن يتقاسم ذاته. وثانياً، لأن ستندال كاتب، ولن يكون في فرحه الإيطالي أي نزوع صوفي). وإذا كان ذلك كذلك، فثمة أمر يبدو متناقضاً، فستندال لا يعرف أن يلفظ جيداً كلمة إيطاليا: أو بالأحرى إنه يلفظها، ويغنيها، ولكنه لا يقدمها. فحبه لها، يعلنه ، ولكنه لا يستطيع أن يحوله إلى مال، أو، كما نقول الآن (استعارة مأخوذة من قيادة السيارة) إنه لا يستطيع أن يفاوض عليه. وإن هذا، كما يعلمه، ليتألم ويتذمر. فلقد تحقق من غير توقف بأنه لا يستطيع «أن يراجع فكره». فإذا عمد إلى شرح الاختلاف الذي يقيمه شغفه بين ميلانو وباريس، فإن هذا ليعد «من أعقد الصعوبات». وهكذا، فإن الفشل إذن ليراقب هو أيضاً الرغبة الغنائية. وبهذا تكون كل علاقات السفر في إيطاليا منسوجة من إعلانات غرامية ومن إخفاقات في التعبير. ثم إن لفشل الأسلوب اسماً: السطحية. وإن ستندال لم يكن يملك ما يتصرف فيه سوى كلمة فارغة «جميل»، «جميلة»: «لم أر في حياتي اجتماعاً لنساء بهذا الجمال. فجمالهن يغضي البصر». و«إن أجمل

عيون صادفتها في حياتي، هي تلك التي رأيتها في هذه الأمسية. فهذه العيون تعادل في جمالها عيون السيدة تيالدي، ولها تعبير أكثر سماوية منها...». ولكي يحيي هذا المطلب، فما عليه إلا أن يستخدم الصورة الأكثر فراغاً من بين الصور، إنها صيغة التفضيل: «غالباً تمثل رؤوس النساء، على العكس من هذا، النعومة الأكثر ندرة»، إلى آخره. وإن هذا الاختصار «إلى آخره» الذي أضيفه، ولكنه ينبعث من القراءة، ليعد مهماً. ذلك لأنه يفصح عن سر هذا العجز أو ربما يفصح عنه، وذلك على الرغم من شكاوى ستندال، ومن هذه اللامبالاة إزاء التنوع: إن رقابة السفر في إيطاليا لهي رتابة حسابية. فالكلمة، والنحو في سطحيتهما يحيلان على نحو سريع إلى نظام آخر من الدوال. وإننا لنمر من هذه الإحالة إلى شيء آخر، أي إننا نكرر العملية: »هذا جميل، وإنه ليشبه السمفونية الأكثر حيوية من سمفونيات هايدن». «إن صور البشر في مرقص هذا الليل لتمنح نماذج رائعة لنحات مثل دانكين دي شانتري، الذي ينحت تماثيل نصفية». ثم إن ستندال لا يصف الشيء، بل إنه لا يصف حتى التأثير. إنه يقول فقط: هنا، يوجد تأثير. فأنا ثمل، وفي حالة أخرى، متأثر، ومبهور، إلى آخره. وبقول آخر، فإن الكلمة المسطحة تمثل رقماً، وتحيل إلى نسق من الأحاسيس. ولذا، يجب أن نقرأ الخطاب الإيطالي لستندال بوصفه فناء مرقماً. ولقد كان ساد يستخدم الإجراء نفسه. فلقد كان يصف الجمال وصفاً سيئاً جداً، وبشكل مسطح ومفخم. ذلك لأنه ليس سوى عنصر لوغارتمي، الهدف منه إقامة نسق من الممارسات.

ما يريد ستندال أن يشيده هو، إذا جاز القول، مجموعاً غير نسقي، وتدفقاً دائماً من الأحاسيس. ومن هنا كان يقول: إن إيطاليا هذه «ليست سوى مناسَبة للأحاسيس». ويوجد إذن من منظور الخطاب تبخر أول للشيء: «إني لا أزعم أني أقول ما تكونه الأشياء،

ولكني أروي الإحساس الذي تضعه فيّ». فهل هو يرويها فعلاً؟ ليس هذا البتة. فهو يقول، ويشير إليها، ويؤكدها من غير أن يصفها. ألا وإنه لها هنا، مع الإحساس، تبدأ صعوبة اللغة. إذ ليس من السهل أن يعطي المرء إحساساً: إنكم تذكرون هذا المشهد المشهور من «كنوك» حيث أنذر الطبيب القاسي الفلاحة العجوز لكي تقول ما تحس به. فترددت وتحيرت بين قولها «هذا يدغدغني». و«هذا يحكوكني». ولذا، فإن أي حساسية، إذا أردنا أن نحترم حيويتها وحدتها، فإنها تحرض على الحبسة. ولما كان يجب على ستندال أن يمضي سريعاً، فقد كان هذا هو قيد نسقه. ذلك أنّ ما كان يريد أن يسجله، إنما هو «حساسية اللحظة». بيد أن اللحظات، وقد رأينا هذا بخصوص الزمانية، تصل غير منتظمة، ومتمردة على القياس. ولقد يعني هذا إذن أن ستندال كان يريد كتابة سريعةً وفاء لنسقه، ووفاء لإيطالياه «بلد الأحاسيس»: لكي تكون ثمة سرعة، فإن الإحساس يخضع إلى اختزال أولي، وإلى نوع من قواعد الخطاب السريعة حيث يصار إلى توليف قالبين بلا كلل: الجميل وصيغة تفضيله. والسبب لأنه لا يوجد شيء أكثر سرعة من القالب، وذلك لسبب بسيط جداً، وهو أنه يختلط مع الفوري للأسف دائماً. ويجب الذهاب في اقتصاد الخطاب الإيطالي لستندال أكثر بعداً: إذا كانت الحساسية عند ستندال تتلائم جيداً مع معالجة جبرية، وإذا كان الخطاب الذي تغذيه مشتعلاً دائماً ومسطحاً. وربما يكون ستندال، الذي هو حسي في فلسفته، أقل شهوة منا. وإنه لمن أجل هذا السبب من غير ريب، ثمة صعوبة أن يطبق عليه نقد موضوعاتي. فنيتشه مثلاً -وأضع في نيتي نقيضاً متطرفاً- عندما يتكلم عن إيطاليا، فهو أكثر شهوانية من ستندال: إنه يعرف أن يصف موضوعاتياً أكل بيامون، وهو الأكل الوحيد في العالم الذي يفضله.

إذا كنت ألح على هذه الصعوبة في التعبير عن إيطاليا، على

الرغم من كثرة الصفحات التي تحكي عن نزهات ستندال، فذلك لأني أرى فيها ضرباً من الشك ينصب على اللغة نفسها. ومن هنا، فقد كان عشقاً ستندال، الموسيقي وإيطاليا، يمثلان، إذا كنا نستطيع قول ذلك، فسحاً خارج اللغة. أما الموسيقى، فهي كذلك بسبب وضعها. وإنها لتفلت من كل وصف، ولا تترك قولاً يقال، كما رأينا، إلا بتأثيرها. وأما إيطاليا، فتلتحق بوضع الفن الذي تختلط معه. وليس هذا فقط لأن اللغة الإيطالية، كما قال ستندال في «عن الحب»: «إنها جعلت للغناء أكثر مما جعلت للكلام، وإنها لن تدعم ضد الوضوح الفرنسي الذي يغزوها إلا بالموسيقى»، ولكن هي كذلك أيضاً لسببين أكثر غرابة: أولاً، لأن المحادثة الإيطالية تميل، في أذني ستندال، من غير توقف إلى هذا الحد من حدود اللغة النطقية، والتي تتجلى في التعجب: ذكر ستندال بإعجاب قائلاً «إن المحادثة في أمسية ميلانية، لا تتم حدوثاً إلا بالتعجب. فخلال ثلاثة أرباع الساعة، بحساب ساعتي، لم تكن ثمة جملة واحدة تامة». فالجملة، بوصفها سلاحاً تاماً من أسلحة اللغة، تعد هي العدو (يكفي أن نذكر بالنفور الذي كان يحسه ستندال إزاء مؤلف أجمل الجمل الفرنسية، ونقصد شاتوبريان). وأما السبب الثاني الذي يخرج إيطاليا من اللغة، ومما أسميه اللغة المناضلة للثقافة، فهو يكمن تحديداً في لا ثقافتها: إن إيطاليا لا تقرأ، ولا تتكلم، ولكنها تتعجب وتغني. وإنه لفي هذا تكون عبقريتها، و«جانبها الطبيعي». وإنها لتُعبد من أجل هذا السبب. وإن هذا النوع من التعليق اللذيذ للغة المنطوقة، والمتحضرة، ليجده ستندال في كل ما يمثل إيطاليا بالنسبة إليه: «وقت الفراغ العميق تحت سماء رائعة (أستشهد بـــ«عن الحب»)... إن النقص في قراءة الروايات وفي كل قراءة تقريباً، هو الذي ما زال يعطي المجال أكثر لاستلهام اللحظة. وإن عشق الموسيقى، هو الذي يثير في الروح حركة تشبه جداً حركة

الحب».

وهكذا، فإن بعض الشك المنصب على اللغة، هو الذي يتصل بضرب من الحبسة التي تلد من المبالغة في الحب: يقف ستندال أمام إيطاليا، والنساء، والموسيقى مذهولاً بالمعنى الحرفي للكلمة. وإن هذا ليعني أنه مقطوع في تعبير على الدوام. ويعد هذا الانقطاع، بالفعل، تناوباً: إن ستندال يتكلم عن إيطاليا بتناوب شبه يومي، ولكنه مستمر. وإنه ليشرح هذا بنفسه جيداً (كما يفعل ذلك دائماً): «بماذا أبدأ؟ وكيف أرسم السعادة المجنونة؟ في الواقع، أنا لا أستطيع أن أستمر، فالموضوع يتجاوز المقول. وإن يدي لم يعد في مقدورها أن تكتب. ولذا، فإني سأرجئ إلى غد. فأنا أشبه في هذا رساماً لم يعد يجد الشجاعة لكي يرسم زاوية من زوايا لوحته. ولكي لا يفسد ما تبقى، فإنه يصنع الخطوط الأولى لما لا يستطيع رسمه...». إن هذا الرسم لإيطاليا، والذي يحتل كل قصص الرحلة الإيطالية عند ستندال، ليشبه الخربشة، والرسم الرديء، والذي يقول الحب والعجز عن قوله في الوقت نفسه. والسبب لأن هذا الحب، إنما تخنقه حيويته. وتشبه هذه الجدلية بين الحب المتطرف والتعبير الصعب، تلك التي يعرفها الطفل الصغير -الذي ما زال طفلاً، ومحروماً من لغة البالغين- عندما يلعب بما يسميه واينيكوت شيئاً عابراً. وكذلك فإن الحيز الذي يفصل الأم عن ابنها ويربطها به، لهو الحيز نفسه الذي يقوم فيه لعب الطفل ولعب الأم المعاكس: إنه أيضاً الحيز غير المتشكل للنزوة العابرة، وللخيال، والإبداع. هذه هي، كما يبدو لي، إيطاليا ستندال: إنها ضرب من الأشياء العابرة، والتي ينتج لمسها واللعب بها هذه «الرقوصات» التي لاحظها واينيكوت والتي تمثل هنا يوميات الرحلة.

فإذا بقينا مع هذه اليوميات التي تقول حب إيطاليا، ولكنها لا تجعله تواصلياً (هذا على الأقل حكم قراءتي الخاصة)، فإنه سيكون

من حقنا أن نكرر بسوداوية (أو بمأساوية) بأننا نفشل دائماً في الحديث عن ما نحب. ومع ذلك، فبعد مرور عشرين سنة، وبعد نوع من الفوات الذي يشكل جزءاً من المنطق المعوج للحب، يعود ستندال ليكتب عن إيطاليا صفحات حماسية، فيشتعل القارئ الذي أكونه (ولكن لا أعتقد أني الوحيد) بهذا الابتهاج، وهذا الإشعاع الذي تنطق به اليوميات الحميمية، ولكن من غير أن تجعله تواصلياً. وإن هذه الصفحات الرائعة هي التي تشكل بداية رواية «CharTreuse de Parme». ويوجد نوع من الموافقة بين «كتلة السعادة واللذة التي تنبثق» في ميلانو مع وصول الفرنسيين وبين سعادتنا الخاصة في القراءة: إن التأثير المروي يلتقي أخيراً التأثير الناتج. فلماذا هذا الانقلاب؟ لقد كان ذلك لأن ستندال إذ عبر من اليوميات إلى الرواية، ومن دفتر الصور إلى الكتاب (لكي نستعيد تمييز مالارميه)، فقد هجر الحساسية، التي تعد جزءاً حيوياً ولكنه غير بناء، وذلك لكي يلامس شكل هذا الوسيط الكبير الذي يتمثل في القصة، أو على نحو أفضل لكي يلامس الأسطورة أيضاً. فماذا يجب على المرء أن يفعل لكي يصنع أسطورة؟ يجب أن يتوفر فعل قوتين: يجب أن يتوفر البطل أولاً، ويكون وجهاً تحريرياً عظيماً: إنه بونابرت الذي دخل إلى ميلانو، ونفذ إلى إيطاليا، كما فعل ذلك ستندال بصورة أكثر تواضعاً، عندما هبط من سانت برنار. ويجب أن تتوفر المعارضة بعد ذلك، والأطروحة المضادة، ومحور الاستبدال، الذي يبرز في النتيجة معركة الخير والشر، وينتج هكذا ما ينقص لدفتر الصور وما ينتمي إلى الكتاب، أي إلى المعنى: إننا نجد في الصفحات الأولى من رواية «CharTreuse» الملل، والثروة، والبخل، والنمسا، والشرطة، وأسكانيو، وغريانتا. كما نجد من جهة أخرى السكر، والبطولة، والفقر، والجمهورية، وفابريس، وميلانو. وكذلك نجد الأب خاصة من جهة، والنساء من جهة أخرى.

وإن ستندال إذ يترك نفسه للأسطورة ويأتمن الكتاب عليها، فإنه يجد بكل الفخر ما فاته في دفاتر صوره: تعبير التأثير. وأخيراً، فإن لهذا الأثر -الأثر الإيطالي- اسماً ليس هو اسم الجمال المسطح جداً: إنه العيد. فإيطاليا هي العيد، وهذا ما يجعله الاستهلال الميلاني إيصالياً في رواية «CharTreuse»، والذي كان ستندال محقاً بالاحتفاظ به ضد تحفظات بلزاك: العيد، أي تسامي الأنانية نفسه.

وفي النتيجة، فإن الذي جرى -الذي جرى- بين يوميات السفر ورواية «La CharTreuse»، هو الكتابة. فما هي الكتابة؟ إنها قدرة وثمرة محتملة من ثمرات تدريب طويل، يفكك الجمود العقيم للخيال العاشق ويعطي لمغامرته عمومية رمزية. ولقد كان بإمكان ستندال عندما كان شاباً، في زمن روما ونابولي وفلورانسا، أن يكتب: «...عندما أكذب، فأنا كالسيد دي غوري، أحس بالملل». إنه ما كان ليعلم أيضاً أن الكذب موجود، الكذب الروائي، والذي هو _أيتها المعجزة- انعطاف الحقيقة والتعبير المنتصر أخيراً على شغفه الإيطالي.

7

حول الصور

كتاب، ومثقفون، وأســـاتـــذة

1 يتعلق ما سيأتي بوجود فكـرة رابـط أساسـي بـين التعليـم والكـلام. وإن هـذا التحقيق ليعد قديماً جداً (ألم يخرج تعليمنا بكامله من جعبة البلاغة؟)، بيد أننا اليوم نستطيع أن نفكر فيه بشكل مختلف عن الأمس. أولاً، لوجود أزمة (سياسية) في التعليم. وثانياً، لأن التحليل النفسي (تبعاً للاكان) قد كشف عن دوائر الكلام الفارغ ومنعطفاته. وأخيراً، لأن التعرض بين الكلام والكتابة في بدهية يجب أن تستخلص المؤثرات منها شيئاً فشيئاً.

وإزاء الأستاذ الذي يقف إلى جانب الكلام، سنسمي كاتباً كل عامل لغوي يقف إلى جانب الكتابة. ويوجد المثقف بينهما: إنه هذا الذي يطبع كلامه وينشره. ونلاحظ أنه لم يعد ثمة تنافر بين لغة الأستاذ ولغة المثقف (إنهما تتعايشان غالباً عند الفرد نفسه). غير أن الكاتب يكون وحيداً، ومنفصلاً. فالكتابة تبدأ هنا، حيث يصبح الكلام مستحيلاً (يمكن أن نسمع هذه الكلمة: كما يقال عن طفل).

- متضادان

إن الكلام لا ينعكس، وليكن: إننا لا نستطيع ن نسترجع كلمة إلا إذا قلنا تحديداً إننا نسترجعها. ونجد هنا أن الشطب يعني إضافة. فإذا أردت أن أمحو ما جئت على قوله، فأنا لا أستطيع ذلك إلا إذا أظهرت المحاة نفسها (يجب أن أقول: «أو بالأحرى..»، «لم أحسن التعبير...»). وإذا تأملنا، فسنجد، على نحو متناقض، أن الكلام الزائل هو الذي لا يمحى، وليس الكتابة التذكارية. فإلى الكلام، لا نستطيع سوى أن نضيف كلاماً آخر. فالحركة التصحيحية والكمالية للكلام هي الثغثغة، وهي النسج الذي يضنى لكي يستأنف سلسلة من التصحيحات التي تحدث زيادة حيث يأتي الجزء غير الواعي من خطابنا لكي يسكن (ليس عبثاً أن يكون التحليل النفسي مرتبطاً بالكلام لا بالكتابة: الحلم لا يكتب): إن الشخصية التي تعطي اسمها للمتكلم هي بينيلوب.

إننا لا نستطيع أن نجعل أنفسنا تفهم (خيراً أو شراً) إلا إذا دعمنا أثناء كلامنا بعض سرعة التعبير. فنحن نشبه راكب الدراجة، أو الشريط السينمائي، فهما ليس في وسعهما إلا أن يجريا وأن يدورا إذا لم يريدا أن يسقطا أو أن يتعطلا. ولذا، فإن صمت الكلمة وترددها على السواء ممنوعان بالنسبة إليّ: تخضع سرعة التلفظ كل نقطة من نقاط الجملة إلى ما يسبقها أو يتبعها مباشرة (إذا لا يمكن أن نجعل الكلمة تنطلق نحو نماذج استبدالية أجنبية، وغريبة). فالسياق معطى بنيوي غير لغوي، ولكنه كلامي. وما دام هذا هكذا، فإن السياق في أصله مختزل للمعنى، وإن الكلمة التي يصار إلى الكلام بها لواضحة. ومن هنا، فإن إبعاد المشترك اللفظي (الوضوح) إنما يخدم القانون: يقوم الكلام جميعاً إلى جانب القانون.

إن أي شخص يعد نفسه للكلام (في وضع تدريسي) يجب أن يعي الإخراج الذي يفرضه استخدام الكلام، والذي يقوم تحت التأثير البسيط للتحديد الطبيعي (والذي يعد جزءاً من الطبيعة المادية التي تتمثل في النفس النطقي). ويتطور هذا الإخراج على النحو التالي: إما أن يختار المتكلم بكامل وعيه دور السلطة، وفي هذه الحالة يكفيه أن يتكلم جيداً، أي أن يتكلم متطابقاً مع القانون الموجود في كل كلام: من غير معاودة، وبالسرعة المناسبة، أو الواضحة أيضاً (وهذا هو المطلوب في أستاذية كل كلام: الوضوح، والسلطة). ومن هنا نفهم لماذا تتنزل الكلمة الواضحة في منزلة الحكم، والكلام الجزائي. وإما أن يكون المتكلم منزعجاً من هذا القانون الذي سيدخله إلى تعبيره. إنه لا يستطيع بكل تأكيد أن يفسد سرعة كلامه (الذي يحكم عليه بالوضوح)، ولكنه يستطيع أن يعتذر عن الكلام (عن عرض القانون): إنه يستخدم حينئذ لا انعكاسية الكلام لكي يجعل الشرعية مضطربة. إنه يصحح نفسه، ويضيف، ويغثغ، ويدخل في غير المتناهي من اللغة، وإنه ليطبع على مطبوع الرسالة البسيطة، والتي ينتظرها كل الناس منه، رسالة جديدة، تهدم فكرة الرسالة نفسها. وإنه ليطلب منا عن طريق مرآوية الطمس نفسها، والنفايات التي ترافق سطره الكلامي، أن نعتقد معه بأن اللغة لا تختزل إلى التواصل. ثم إن الخطيب المرمق ليتمنى أن يخفق من الدور الجاحد الذي يجعل من كل متكلم هيئة للشرطة. ومع ذلك، ثمة دور أيضاً، مفروض عليه في نهاية هذا الجهد الذي يبذله لكي «يتكلم كلاماً رديئاً». وإن ذلك ليكون لأن المستمعين (وهم غير القراء)، المنغمسين بتخيلهم الخاص، يتلقون هذه اللمسات المترددة بمنزلة الإشارات الدالة على الضعف، وإنهم لينظرون إليه نظرتهم إلى معلم بشري، وجد إنساني: ليبيرالي.

إن اختيار البديل لأمر معتم: فإما موظف مستقيم، وإما فنان

حر. والأستاذ لا يفلت لا من مسرح الكلام ولا من القانون الذي يتمثل فيه: لأن القانون لا يصنع فيما يقول، ولكن فيما يتكلم عنه. ولكي يصار إلى هدم القانون (وليس فقط إلى قلبه)، يجب فك سرعة الصوت، وسرعة الكلمات، والإيقاع، وصولاً إلى معقولية أخرى - أو عدم الكلام بتاتاً. ولكن هذا سيكون حينئذ بالاتصال مع دور آخر: فإما أن يكون دور الذكاء الكبير الصامت، والثقيل بالتجربة وبالسكوت، وإما أن يكون دور المناضل الذي يتخلى عن كل خطاب تافه باسم التطبيق العملي. وليس ثمة شيء يمكن فعله. فاللغة هي القوة على الدوام. ولذا، فإن الكلام يعني ممارسة إرادة السلطة. ومن هنا، فإنه لا يوجد في حيز الكلام أي براءة ولا أي أمان.

2- الموجز

إن خطاب الأستاذ موسوم، قانونياً، بهذه السمة: إننا نستطيع (أو إننا نقدر) أن نوجزه (وهذه ميزة يتقاسمها مع الخطاب في المجلس النيابي). ولقد نعلم أنه يوجد في مدارسنا تمرين يسمى «اختزال النص». وإن هذا التعبير ليعطي جيداً إيديولوجيا الموجز: يوجد «الفكر» من جهة. وهو موضوع الرسالة، وعنصر من عناصر الفعل، والعلم، وقوة منتقلة أو نقدية. ويوجد الأسلوب، من جهة أخرى. وهو تزيين يصدر عن الترف، والفراغ، وهذا يعني أنه ينشأ عن التافه. فإذا انفصل الفك عن الأسلوب، فإن هذا يعني على نحو من الأنحاء تخليص الخطاب من ثيابه الكهنوتية، كما يعني علمنة الرسالة (ومن هنا نشأ الوصل البرجوازي بين الأستاذ والنائب). وأما «الشكل»، فقابل للضغط كما نظن. وإن هذا الضغط لا يعد ضاراً بشكل جوهري: بالفعل، إن هذا ليكون بعيداً، أي انطلاقاً من توجهنا الغربي،

هل الاختلاف يعد مهماً بين رأس غيفارا الحي ورأس غيفارا المختزل؟

إنه لمن الصعب على أستاذ أن ينظر إلى المذكرات التي نسجلها في درسه. فهذا أمر لا يستقيم معه كتمان (لأنه لا يوجد شيء يعد شخصياً أكثر من «المذكرات»، على الرغم من السمة الرسمية لهذه الممارسة)، كما لا يستقيم معه خوف، على أكثر احتمال، من أن يتأمل المرء نفسه في حالة اختزال، فيكون ميتاً وجوهرياً في الوقت نفسه، كما يعامل غيفارا من أمثاله. وإننا لا نعلم إذا كان المأخوذ (المسجل) من دفق الكلام، يعد عبارات هائمة (صياغات، وجمل)، أو يعد جوهر التفكير. بيد أن ما هو ضائع في الحالتين، هو الإضافة، أي هنا حيث يتقدم رهان اللغة: الاختزال هو امتناع الكتابة.

ربما، في محصلة عكسية، يتوج كاتباً (تشير هذه الكلمة دوماً إلى الممارسة، وليس إلى قيمة اجتماعية) كل مرسل لا يمكن «لرسالته» أن تُختزل (لأن ذلك يهدم فوراً طبيعتها بوصفها رسالة): هذا وضع يتقاسمه الكاتب مع المجنون، والثرثار، والمشتغل بالرياضيات، ولكن يقع على عاتق الكتابة تحديداً أن تعيّنه.

3- العلاقة التدريسية

كيف يمكن أن نشبه الأستاذ بالمحلل النفسي؟ إن ما يجري هو العكس من هذا تماماً: هو الذي يخضع للتحليل النفسي.

لنتصور أنني أستاذ: إنني أتكلم، على غير هدى، أمام ومن أجل شخص لا يتكلم. إنني سأكون ذلك الذي يقول «أنا» (غير مهم أن تكون الصيغة صيغة المبني للمجهول، أو صيغة ضمير الجمع «نحن»، أو صيغة الجملة غير الشخصية)، كما سأكون ذلك الذي، بحجة

عرض معرفة، يقترح خطاباً من غير أن يعلم أبداً كيف سيكون تلقيه. وإذ يكون هذا، فإني لن أستطيع أن أطمئن إلى صورة نهائية عني تكوّنني، حتى ولو كانت جارحة. ففي العرض، والتسمية أفضل من الاعتقاد، ليست المعرفة هي التي يصار إلى عرضها، ولكنها الذات (إنها تتعرض لمغامرات منهكة). وكذلك المرآة، إنها فارغة، وإنها لا ترجع إليّ سوى ارتداد لغتي إذ تتجلى شيئاً فشيئاً. وإن هذا ليشبه «الماركس البروتيريين» الذين تنكروا بزي الطيارين الروس (في رواية «ليلة في الأوبرا» -وهو عمل أراه مجازياً بسبب عدد من القضايا النصية). فأنا، في بداية محاضرتي، تزييت بلحية عظيمة مستعارة، ولكني غرقت شيئاً فشيئاً بأمواج كلامي الخاص (بديل لإبريق الماء الذي شرب منه بشراهة هاربو الأخرس، لما وجده على منصة رئيس بلدية نيويورك)، وأحسست بأن لحيتي كانت تتطاير مزقاً أمام كل الناس. ولكن ما أن جعلت المستمعين يتسمون لبعض الملاحظات «الدقيقة»، وطمأنتهم ببعض العبارات التقدمية المسكوكة، حتى أحسست بكل لطف هذه الإثارات. بيد أني أسفت للغريزة الجنسية الهيستيرية. ولقد أردت أن أستعيدها، مفضلاً، على أخرة، خطاباً صارماً بدل خطاب متظرف (ولكن صرامة الخطاب، في الحالة المعاكسة، هي التي تبدو لي هيستيرية). فإذا أجابت بعض البسمات على ملاحظتي، أو إذا لقيت تهديداتي بعض القبول، فإني سأقنع نفسي مباشرة بأن هذا التواطؤ الظاهر يصدر عن أغبياء أو عن مداهنين (إني أصف هنا سيرورة خيالية). فأنا الذي أبحث عن الجواب وأترك لنفسي العنان كي تستثيره، ويكفيني أن أتلقى جواباً لكي آخذ حذري. وأما إذا أنشأت خطاباً كهذا الذي يجعل الإجابة برداً أو يبعدها، فلن أحس في ذات نفسي أني أكثر «ضبطاً» (بالمعنى الموسيقى) من أجل هذا. ذلك لأنه يجب عليّ حينئذ أن أمجد وحدانية

كلامي، وأن أعطيه حجة الخطابات التبشيرية (العلم، الحقيقة، إلى آخره).

وهكذا، بالتطابق مع وصف التحليل النفسي (وصف لاكان، والذي يستطيع كل متكلم أن يتحقق هنا من نفوذ بصيرته)، عندما يتكلم الأستاذ إلى مستمعيه، فإن الآخر يكون دائماً هنا، ويقوم بثقب خطابه. وإن هذا ليكون كذلك حتى ولو كان خطابه قد أقفل بذكاء تام، وبسلاح «الدقة» العلمية أو الجذرية السياسية، لأن كل هذا لا يحول دون انثقابه: إذ يكفي أن أتكلم، كما يكفي أن يجري كلامي لكي يصبح سائلاً. وإنه لأمر طبيعي أن أيَّ أستاذ إذا كان في وضع للتحليل النفسي، فإن المستمعين من الطلاب لا يستطيعون أن يستفيدوا من الوضع المعاكس. أولاً، لأنه لا يوجد في صمت التحليل النفسي شيء رفيع الشأن. ثم لأنه يحدث في بعض الأحيان أن ينفصل شخص فلا يستطيع أن يمنع نفسه، فيحترق في نار الكلام، ويشترك في الجماعية الخطابية (وأما إذا سكت الشخص عناداً، فإنه لا يفعل شيئاً سوى جعل العناد يتكلم عن خرسه). ولكن بالنسبة إلى الأستاذ، فإن الطلبة المستمعين يمثلون مع ذلك المثال الآخر الذي يبدو أنه لا يتكلم - والذي في صدر صممه الظاهر، يتكلم فيكم بمقدار أكثر قوة: إن كلامه الضمني والذي هو كلامي ليصلني، خاصة وأن خطابه لا يعيقني.

هذا هو رمز كل كلام عام: إذا تكلم الأستاذ، أو إذا طالب المستمعون بالكلام، فهذا يعني في الحالين الذهاب مباشرة نحو الإلهي. فالعلاقات التعليمية ليست شيئاً آخر سوى التحول الذي تؤسسه. وأما ما يأتي من المجموعة، فهو العلم، والفكرة، والمنهج، والمعرفة. وهذه أشياء معطاة كإضافة، مما يعني أنها بقية.

4- العقد

«تشتكي العلاقات الإنسانية غالباً وفي
معظم الأحيان، شكوى تصل بها إلى
الهدم، من أن العقد القائم بين
البشر لا تنفذ شروطه. فما أن
يدخل إنسانان في علاقة متبادلة،
وهي علاقة ضمنية غالباً، حتى يصبح
العقد نافذاً. وإنه لينظم شكل
العلاقات بينهما، إلى آخره»

بريخت

إنه على الرغم من أن الطلب يعد لازماً بشكل أساسي في الحيز المشترك للدرس، وذلك كما يجب أن يكون في كل وضع انتقالي، فإن هذا لا يمنعه على الأقل من أن يبقى محدداً تضافرياً، ويلتجئ خلف طلبات أخرى، تبدو متعدية في الظاهر. وتشكل هذه الطلبات شروط العقد الضمني بين الأستاذ والمتعلم. وهذا العقد عقد «متخيل»، ولا يناقض في شيء التحديد الاقتصادي الذي يدفع الطالب كي يبحث عن مهنة، والأستاذ كي يشرف العمل.

فلننظر، جملة واحدة (لأنه لا يوجد في النظام الخيالي دافع مؤسس) إلى ما يطلبه الأستاذ من الطالب:

1- أن يعترف به في أي «دور» مهما كان: في السلطة، والرفق، والمعارضة، والمعرفة، إلى آخره. (وإن أي زائر لا يرى بأي صورة يلتمسكم يصبح زائراً مثيراً للقلق).

2- أن ينوب عنه، وينشره، ويحمل أفكاره، وأسلوبه إلى بعيد.

3- أن يدع نفسه تفتتن، وأن يستعد لعلاقة غرامية (فلنمنح كل أشكال التسامي، والمسافات، وكل التقدير المتطابق مع الواقع الاجتماعي ومع الخيلاء المتوقعة في هذه العلاقة).

4- أن يسمح له، أخيراً، بتشريف العقد الذي عقده بنفسه مع رب عمله، أي مع المجتمع: يعد المتعلم قطعة في ممارسة (مأجورة)، وموضوعاً لمهنة، ومادة من مواد الإنتاج (وإن كانت حساسة في تحديدها).

ولننظر أيضاً جملة واحدة إلى ما يطلبه المتعلم من أستاذه:

1- أن يقوده نحو اندماج مهني.

2- أن يملأ الأدوار الآيلة تقليدياً إلى الأستاذ (سلطة علمية، نقل للرأس مال المعرفي، إلى آخره).

3- أن يعطي الأسرار التقنية (في البحث، والامتحان، إلى آخره).

4- أن يمنحه، تحت غطاء هذه العلمانية المقدسة، الطريقة التي يصبح فيها مريداً للتقشف.

5- أن يمثل له «حركة أفكار»، ومدرسة، ومبدأ، وأن يكون الداعية له.

6- أن يقبله، وهو الذي لا يزال يتعلم، في التواطؤ الذي تتصف

به أيما لغة خاصة.

7- أن يضمن، بالنسبة إلى أولئك الذين يشغلهم استيهام الأطروحة (ممارسة كتابية خجولة، تشوهها غايتها المؤسساتية وتحميها في الوقت نفسه)، واقعية هذا الاستيهام.

8- وإنه ليُطلب أخيراً من الأستاذ أن يكون دائرة خدمات: إنه علامة من علامات التسجيل والإقرار.

يمثل هذا فقط نموذجاً، ومستودعاً من الاختيارات التي لا تتحقق ضرورة في فرد من الأفراد في وقت واحد. ومع ذلك، فإن رفاهية العلاقات التدريسية لتقوم في المستوى الكلي للعقد: إن الأستاذ «الجيد» والتلميذ «الجيد» هما اللذان يقبلان فلسفياً تعددية تحديداتهم. وربما يكون هذا لأنهما يعلمان أن حقيقة العلاقة الكلامية إنما تقوم في مكان آخر.

5- البحث

ما هو البحث؟ لكي نعرف هذا، يجب أن تكون لدينا بعض الأفكار عن ما تكونه «النتيجة». فماذا نجد؟ وماذا نريد أن نجد؟ وماذا ينقص؟ وفي أي حقل من حقول التدليل العلمي سنضع الحدث المستخلص، والمعنى المستخرج، والاكتشاف الرياضي؟ بيد أنه، منذ اللحظة التي يهتم فيها النص بالبحث (يذهب النص إلى حد أبعد بكثير من الكتاب)، فإن البحث نفسه يصبح نصاً، وإنتاجاً: إن كل نتيجة ستكون بالنسبة إليه حرفياً نتيجة بذيئة. ولذا، كان البحث هو الاسم الحذر الذي نعطيه لعمل الكتابة بإلزام تفرضه بعض الشروط الاجتماعية: عندما يكون البحث كتابة، فإنه يكون مغامرة للدال، وإفراطا في التبادل. وإذا كان هذا هكذا، فسيكون من المستحيل

الحفاظ على المعادلة: «النتيجة» في مقابل «البحث». ولهذا، فإن الكلام الذي يجب أن نخضع البحث له (بتعليمه)، يكون من اختصاصه، بالإضافة إلى وظيفته النسَبيِّة («اكتبوا»)، أن يعيد «البحث» إلى شرطه المعرفي. ومن هنا، فإن على البحث، مهما بحث، أن لا ينسى طبيعته اللغوية - وهذا ما يجعله في النهاية يلتقي الكتابة بشكل لا مفر منه. ولقد نجد أن التعبير في الكتابة يخيب العبارة بتأثير اللغة التي تنتجها. وإن هذا ليحدد جيداً العنصر النقدي، والتصاعدي، وغير الراضي، والمنتج الذي يقر به للبحث الاستخدام الشائع: تعليم العالم أن يتكلم (ولكن إذا كان يعرفه، فليكتب - وإن فكرة العلم، والعلمية ستتغير).

6- تقويض المسكوكات

كتب إليَّ شخص يقول: «تحضر مجموعة ثورية من الطلاب تقويضاً للأسطورة البنيوية». ولقد خلبني التعبير بكثافته الاصطلاحية المسكوكة. فتقويض الأسطورة يبدأ ما إن تعلن أجمل الأساطير عن عواملها الوهمية: «مجموعة من الطلاب الثوريين». وإن هذا التعبير ليتساوى قوة مع «أرامل الحرب» أو «قدماء المحاربين».

يكون التعبير المسكوك عادة حزيناً، لأنه مكون من نخر لغوي، ومن رِمامة تأتي لكي تسد ثقباً في الكتابة. ولكنه لا يستطيع، في الوقت نفسه، إلا أن يثير انفجاراً هائلاً: فهو يأخذ نفسه مأخذ الجد. وإنه ليعتقد أنه أكثر قرباً من الحقيقة لأنه لا يبالي بطبيعته: إنه مبتذل ورصين في الوقت ذاته.

لن يعد التعبير المسكوك مهمة سياسية إذا وضع عن بعد، لأن

اللغة السياسية هي نفسها قد صنعت من التعابير المسكوكة. ولكنه يكون مهمة سياسية، أي عندما يهدف إلى تأزيم اللغة. فكل هذا يسمح، بادئ ذي بدء، بعزل هذه الحبة الإيديولوجية الموجودة في كل خطاب سياسي، كما يسمح بالهجوم عليه كما الأسيد ليكون من خواصه أن يذيب شحوم اللغة «الطبيعية» (أي اللغة التي تتظاهر بأنها تجهل بأنها لغة). وإنه ليسمح ثانياً بالانفصال عن العقل الآلي الذي يجعل من اللغة استجابة بسيطة لمثيرات مقامية أو فعلية. وإن هذا ليكون بوضع الإنتاج اللغوي في مواجهة استعماله البسيط والمخادع. وكذلك، فإن هذا يكون أيضاً في هز خطاب الآخر، وفي النتيجة تشكيل عملية دائمة للتحليل المسبق. ونقول أخيراً ما يلي: يعد التعبير المسكوك في العمق انتهازية: إننا نتطابق مع اللغة المهيمنة، أو نتطابق بالأحرى مع ما يبدو أنه يتحكم (الوضع، والحق، والمعركة، والمؤسسة، والحركة، والعلم، والنظرية، إلى آخره). ولذا، فإن المرء إذ يتكلم مستخدماً العبارات المسكوكة، فإنه يضع نفسه إلى جانب قوة اللغة.. ويجب أن تكون هذه الانتهازية مرفوضة (اليوم).

ولكن ألا نستطيع أن «نتجاوز» العبارة المسكوكة بدلاً من تقويضها؟ ثمة هنا أمينة غير واقعية. فالمشتغلون باللغة ليس في إمكانهم نشاط يقومون به سوى أن يفرغوا ما هو ممتلئ. ذلك لأن اللغة ليست جدلية. ولذا، فهي لا تسمح إلا بمسار يتكون من زمنين.

7- سلسلة الخطابات

يتخذ الخطاب (الاستدلال) لنفسه مكاناً في انطلاقته التاريخية عن طريق المباغتات. والسبب في ذلك لأن اللغة ليست جدلية (لا تسمح بالحد الثالث إلا بوصفه اشتراطاً مجرداً، وقولاً

بلاغياً، ونذراً تقياً). ومن هنا، فإن أي خطاب جديد لا يستطيع أن ينبثق إلا بوصفه تناقضاً. ولذا، فهو يمشي على عكس العقيدة السائدة أو السابقة، ويعدها (خصماً في معظم الأحيان). وكذلك، فإنه لا يستطيع أن يلد إلا بوصفه اختلافاً، وتميزاً، وانفصالاً ضد هذا الذي يلزق. ونجد من هذا القبيل نظرية تشومسكي مثلاً. فقد قامت ضد المذهب السلوكي (البيهافيوري) ليلومفليد. ثم ما إن تمت إبادة المذهب السلوكي على يد تشومسكي، حتى قامت ضد المذهب الذهني (أو الأنتريولوجي) لتشومسكي سيميائيات جديدة تبحث عن نفسها، في حين أن تشومسكي نفسه كان مضطراً، لكي يجد أنصاراً، أن يقفز فوق سابقيه المباشرين، صعوداً إلى قواعد بور رويال. ولكن سنجد الطبيعة المثالية للغة، من غير ريب، عند ماركس الذي يعد من أعظم المفكرين الجدليين. وإنها ستكون، إذ يصار إلى التأكد منها، الأكثر أهمية: إن خطابه متناقض كلية على وجه التقريب. فالعقيدة هنا هي برودون، وإنها لتتمثل هناك في شخص آخر، إلى آخره. وإن هذه الحركة المضاعفة للوصل والفصل لتفضي ليس إلى دائرة، ولكن إلى شكل حلزوني، تبعاً لصورة فيكو الجميلة والعظيمة. وإن الحتميات التاريخية لتأتي إلى هذا التأجيل للدوران (للشكل المتناقض) لكي تتمفصل فيه. ولقد يعني هذا إذن، أنه يجب البحث عن العقيدة التي يقف المؤلف منها موقفاً معارضاً (ربما يتمثل هذا في عقيدة أقلية جداً، تهيمن على مجموعة محدودة). ويمكن للمعلم أيضاً أن يثمن بمصطلحات التناقض، ذلك إن كان قد أنشأ نفسه على الاعتقاد بأن النسق الذي يطالب بالتصحيح، وبالانتقال، وبالانفتاح، وبالنفي لهو نسق أعظم فائدة من الغياب غير المصاغ للنسق. ولحسن الحظ، أننا نتجنب بهذا جمود الثرثرة، لنلتحق بالسلسلة التاريخية للخطابات، وبتقدم الاستدلال.

8- المنهج

لقد تكلم بعضهم عن المنهج بشهية واقتضاء. ذلك لأن ما يرغبونه في العمل هو المنهج. وكان يبدو لهم دائماً أنه غير دقيق وغير شكلي بما فيه الكفاية. وقد غدا قانوناً في أعينهم. ولكن بما أن هذا القانون لا يحتوي على أي أثر متنافر معه (لا يوجد شخص يستطيع أن يقول ما هي «النتيجة في «العلوم الإنسانية»)، فقد كان خائباً للغاية. وهو إذ ينصب نفسه لغة واصفة محضة، فإنه يساهم في خيلاء كل لغة واصفة. وإنه لمن الثابت أيضاً أن العمل الذي يعلن رغبة في المنهج لا تتوقف، أن يكون عقيماً: لقد مر كل شيء في المنهج، ولم يبق أي شيء للكتابة. ويكرر الباحث بأن نصه سيكون نصاً منهجياً، ولكن هذا النص لا يأتي على الإطلاق: لكي يقتل المرء بحثاً ويجعله ملحقاً بأكبر نفاية من نفايات الأعمال المهجورة، لا يوجد شيء أنجع من المنهج للقيام بهذا.

يأتي خطر المنهج (ومن التركيز على المنهج) من هذا: يجب أن يجيب العمل البحثي على طلبين. الأول، هو طلب المسؤولية: يجب على العمل أن يزيد الوضوح، وأن يصل إلى كشف العلاقات التضمينية لإجراء من الإجراءات، ولحجج اللغة، ولأن يكوّن في النتيجة نقداً (فلنذكر لمرة إضافية أن كلمة «نقد» تعني: وضع الشيء في أزمة). وإذا كان المنهج هنا لا محيد عنه، ولا يمكن استبداله، ليس من أجل «نتائجه»، ولكن بالتحديد - أو على العكس من ذلك - لأنه ينجز أعلى درجات الوعي باللغة التي لا تنسى نفسها بنفسها. بيد أن الطلب الثاني يدخل في نظام آخر: إنه طلب الكتابة، ذلك الحيز الذي تتبعثر فيه الرغبة، وفيه تعطى للقانون إجازة. ولقد يعني هذا إذن أنه يجب على المرء، في لحظة من اللحظات، أن ينعطف ضد المنهج، أو أن

يعامله من غير أفضلية تأسيسية كما لو أنه صوت من أصوات الجمع: إنه يشبه رؤية، ومشهداً مرصعاً في النص. النص الذي يؤخذ في مجمله، هو النتيجة الوحيدة «الحقيقية» لكل بحث.

9- الأسئلة

أن يطرح المرء أسئلة، فإن هذا يعني أنه يرغب في شيء من الأشياء. ونجد، مع ذلك، في كثير من المناقشات الثقافية أن الأسئلة التي تتلو محاضرة المحاضر، لا تعد بأي حال من الأحوال تعبيراً عن نقص، ولكنها تعد تأكيداً للامتلاء. فتحت غطاء الأسئلة أعد غطاء ضد الخطيب. وإذا كان ذلك كذلك، فإن الفعل «سأل» يأخذ معناه البوليسي: سأل، يعني استجوب. ويجب على المستجوب، مع ذلك، أن يتظاهر بالإجابة على رسالة السؤال وليس على عنوانه. وثمة لعب سينشأ حينئذ: على الرغم من أن كل واحد يعرف ما سيقف عليه من مقاصد الآخر، فإن اللعب يستوجب الإجابة على المضمون، وليس على العنوان. فإذا سألت بنبره ما: «في أي شيء تفيد اللسانيات؟»، قاصدين بذلك أنها لا تفيد بشيء، فيجب أن أتظاهر أني أجيب بسذاجة: «إنها تفيد في هذا، وفي ذاك»، وليس بالتطابق مع حقيقة الحوار: «من أين يأتيكم أن تعتدوا عليّ؟ فما أتلقاه هو الدلالة الإيحائية. وما يجب علي أن أجيب به، هو الدلالة الذاتية. غير أن العلم والمنطق، والمعرفة والاستدلال، والأسئلة والأجوبة، والاقتراحات والاعتراضات التي ترد في فسحة الكلام إن هي إلا أقنعة لعلاقة جدلية، وكذلك فإن مناقشاتنا الثقافية لتخضع إلى سنن تخضع لها أيضاً الخصومات في علم الكلام. وإنه ليوجد فيها دائماً أدوار للخدمة («علم الاجتماع»، «الغولدمانية»، «مجلة تلْ كلْ»، إلى آخره).

ولكن على خلاف الخصومات، حيث كان يمكن لهذه الأدوار أن تكون احتفالية تعلن براعة وظائفها، فإن «تجارتنا» الثقافية تعطي لنفسها دائماً هيئة «طبيعية»: إنها تزعم أنها لا تبادل إلا المدلولات، وليس الدوال.

10- باسم ماذا؟

أتكلم باسم ماذا؟ باسم الوظيفة؟ باسم معرفة ما؟ باسم التجربة؟ وماذا أمثل؟ قدرة علمية؟ مؤسسة؟ مكتب خدمات؟ وفي الواقع، فإني لا أتكلم إلا باسم لغة ما: هذا لأني كتبت فإني أتكلم. فالكتابة تتمثل في عكسها، أي في الكلام. ويريد هذا الاعوجاج أن يقول إني، إذ أكتب الكلام (بخصوص الكلام)، فإني محكوم بالنقيضين التاليين معاً: إني أندد بالخيال الصادر عن الكلام من خلال عدم واقعية الكتابة. وهكذا فإني لا أصف تمثيلياً أي تجربة «أصلية»، ولا أصور أي تعليم واقعي، ولا أفتح أي ملف «جامعي». ذلك لأن الكتابة تستطيع أن تقول الحقيقي عن اللغة، ولكن ليس الحقيقي عن الواقع (إننا نبحث حالياً لكي نعرف ما يكونه الواقع من غير لغة).

11- الموقف منتصباً

هل يمكن أن نتصور موقفاً أكثر إظلاماً من الكلام إزاء (أو أمام) أناس منتصبين أو جالسين جلسة يبدو من ظاهرها أن لا راحة فيها؟ فما الذي يتم تبادله هنا؟ وثمن ماذا يكون هذا الضيق؟ وماذا يساوي كلامي؟ وإن عدم الراحة الذي يوجد المستمع فيه، كيف لا يقوده سريعاً إلى التساؤل عن شرعية ما يسمع؟ أليس الموقف المنتصب موقفاً نقدياً للغاية؟ ثم أليس هكذا يبدأ على مستوى آخر،

الوعي السياسي: في الكرب؟ يحيل السمع إلى خيلاء كلامي الخاص، ثمنه، والسبب لأني، أردت أو لم أرد، موضوع في مجرى التبادل. ثم إن السمع ليمثل أيضاً موقف هذا الذي أوجه الكلام إليه.

12- رفع الكلفة

يحصل أحياناً، وهذا من تداعيات خراب شهر حزيران، أن يخاطب طالب أستاذه بالضمير «أنت». ثمة هنا إشارة قوية، إشارة مليئة، وإنها لتحيل إلى عمق علم نفس المدلولات: «إرادة» الاحتجاج أو إرادة المصادقة: العضلات. ولأن ثمة أخلاقاً للإشارة مفروضة هنا، فإننا نستطيع بدورنا أن نعترض عليها مفضلين دلاليات أكثر دقة: يجب أن تعالج الإشارات على أساس حيادي. وإن خطاب الآخر في الفرنسية بصيغة الـــ «أنتم»، ليعد هو هذا الأساس. بينما خطاب الآخر بالضمير «أنت» لا يستطيع أن يتجاوز السنة اللغوية إلا في الحالات التي يريد فيها تبسيط القواعد (إذا اتجهنا بالكلام مثلاً إلى أجنبي يتكلم لغتنا بشكل سيء). ولقد يكون المقصود حينئذ استبدال ممارسة متعدية بسلوك رمزي: فعوضاً عن البحث لكي أدل كيف أنظر إلى الآخر (وإذن كيف أنظر إلى نفسي بالذات)، فإني أبحث ببساطة كيف يمكن أن أجعله يفهمني. ولكن هذا الملاذ معوج هو أيضاً في النهاية: يتصل خطاب الآخر بصيغة «الأنت» بكل سلوك الهرب. فعندما لا تعجبني الإشارة، وعندما يزعجني المعنى، فإني أتحول إلى العمل الجراحي: يصبح العمل الجراحي رقابة رمزية، وهذا يعني إذن أنه يصبح رمزاً لإلغاء الرمزية. ويسم هذا التحول كثيراً من الخطابات السياسية، وكثيراً من الخطابات العلمية (والذي تعد جزءاً منه كل لسانيات التواصل).

13- رائحة الكلام

ما إن ننتهي من الكلام، حتى تبدأ دوخة الصورة: إننا نمجد ما قلناه أو نندم على ما قلناه، كما إننا نمجد الطريقة التي قلناها فيها أو نندم على الطريقة التي قلناه فيها، وإننا لنتخيل (إننا ننقلب في الصورة). وما كان ذلك كذلك إلا لأن الكلام خاضع للوِضام*، وإنه ليحس.

الكتابة لا تشم، إنها، من حيث هي منتوج (بما إنها أنجزت تقدمها الإنتاجي)، تقع، ليس على شكل نفيخة تلتوي، ولكن على شكل حجر نيزكي يختفي. وإنها لتذهب مرتحلة بعيداً عن جسدي، ومع ذلك فهي ليست قطعة منفصلة عنه، إنها محفوظة نرجسياً كما هو الكلام محفوظ. وإن اختفاءها لا يبعث على الخيبة. إنها تمر، وتعبر، وهذا كل شيء. فزمن الكلام يزيد من فعل الكلام (ورجل القانون وحده هو الذي يستطيع أن يجعلنا نعتقد بأن الكلام يختفي). أما الكتابة فليس لها ماضٍ (إذا كان المجتمع يرغمكم على سياسة ما كتبتم، فإنكم لن تستطيعوا أن تقوموا بذلك إلا بملل عظيم، ملل الماضي الملغوط). ولهذا، فإن الخطاب الذي نعلق به على كتابتكم يترك انطباعاً أقل حدة من ذلك الذي نعلق به على كلامكم (ومع ذلك فإن للرهان أهمية أعظم): أما الأول، فإني أستطيع أن أهتم به موضوعياً، لأني لم أعد فيه. وأما الثاني، وإن كان إطرائياً، فإني لا أستطيع إلا أخلص نفسي منه. والسبب لأنه لا يفعل شيئاً سوى تضييق المأزق الذي يكون فيه خيالي.

وإذا كان ذلك كذلك، فكيف يشغلني هذا النص إذن، بعد أن

---

* الوضام: خاصة تتميز بها بعض المشاعر التي يستمر انفعالها برهة من الزمن بعد زوال السبب الباعث. (عن قاموس المنهل، انظر «remanence»).

أكون قد انتهيت منه، وصححته، وتركته. فهو يبقى أو يعود إليّ في حالة من الشك، والخوف لكي أقول كل شيء؟ ألم يكن المكتوب قد كتب، وتحرر بوساطة الكتابة؟ ومع ذلك، فإني أرى بكل تأكيد، أني لا أستطيع أن أحسنه، لأني قد بلغت الشكل الدقيق لما أريد أن أقول. فالمسألة لم تعد مسألة أسلوب. وإني لأستنتج أن ما يزعجني إنما هو وضعه: ما يسوؤني فيه تحديداً، هو أنه إذ يعالج الكلام، لا يستطيع في الكتابة أن يتخلص منه تماماً. ولكي يكتب المرء في الكلام (في موضوع الكلام)، مهما كانت مسافة الكتابة، فأنا مضطر أن أرجع إلى أوهام من التجارب، ومن الذكريات، ومن المشاعر التي تقع للموضوع الذي أكونه عندما أتكلم، والذي كنته عندما تكلمت. ولا يزال يوجد في هذه الكتابة بالذات مرجع. وهو الذي يشم في منخري.

14- مكاننا

وكما أن التحليل النفسي، مع لاكان، آخذ في تمديد الموقعية الفرويدية بالنسبة إلى الحافز على غرار الهندسة غير الكمية (لا يكون الوعي فيها أبداً في موقعه) فكذلك يجب استبدال الحيز العظيم للزمن الماضي، والذي يكون حيزاً دينياً (الكلام في المنبر يكون في الأعلى، بينما يكون المستمعون في الأسفل. ذلك لأنهم يمثلون الرعية، والنعاج، والقطيع)، بحيز أقل استقامة، وأقل أقليدية، وحيث لا يكون أي شخص في مكانه الأخير، سواء أكان أستاذاً أم طالباً. وسنرى حينئذ أن ما يجب جعله معكوساً، ليس «الأدوار» الاجتماعية (بماذا يفيد أن يتخاصم المرء حول «سلطة» الكلام و«حقه»؟)، ولكن مناطق الكلام. فأين هو؟ أيكون في التعبير؟ هل يكون في الإصغاء؟ أم تراه يكون في المراوحة بين الواحد والآخر؟ القضية ليست في تمييز إلغاء الوظائف (الأستاذ، والطالب. ذلك لأن النظام على كل حال، يعد

ضماناً للذة. ولقد أخبرنا ساد بذلك)، ولكن في حماية عدم الثبات، وإذا استطعنا فسنقول، في حماية أمكنة دوار غنم الكلام. ولذا يجب، في الحيز التعليمي، أن لا يكون أي شخص في مكانه في أي موضع كان (وإني لأطمئن نفسي عن هذا الانزياح الدائم: إذا حدث أن وجدت مكاني، فإني سأكف حتى عن التظاهر بالتعليم، وسأتخلى عنه).

ومع ذلك، أليس للأستاذ مكانه الثابت، الذي يتمثل في أجره، وفي المكان الذي يعود إليه في الاقتصاد، وفي الإنتاج؟ إنها دائماً القضية نفسها، وهي الوحيدة التي نعالجها بلا كلل: إن أصل الكلام لا يستنفذه. فما أن ينطلق هذا الكلام حتى يواجه ألف مغامرة، ويصبح أصله مضطرباً، لتكون كل تأثيراته سبباً في وجوده: إننا لنسائل هذا العدد المتنامي.

15- النقدان

تعد الأخطاء التي يمكن أن نرتكبها ونحن ننسخ مخطوطة على الآلة، حوادث دالة. وتسمح هذه الحوادث قياساً بتوضيح السلوك الذي يجب أن نسلكه إزاء المعنى عندما نعلق على نص من النصوص.

فإما أن تكون الكلمة الناتجة عن الخطأ (إذا شوهها حرف سيء من الحروف) لا تعني شيئاً، ولا تجد أي رسم نصوصي، مما سيؤدي إلى انقطاع شرعة الكلام. وسنقول حينئذ هذه كلمة احتباسية غير دلالية، وإنها لتخلق دالاً مجرداً. فعوضاً عن أن أكتب مثلاً الكلمة «ضابط»، كتبت الكلمة «ضافط» التي لا تعني شيئاً. وإما أن تكون الكلمة المغلوطة (المرقونة خطأ) يسمح المعجم بمطاقتها، وتعني شيئاً من الأشياء، من غير أن تكون هي الكلمة التي نريد أن نكتبها: إذا كتبت الكلمة «تجعد - ride» بدلاً من الكلمة «فظ - rude»، فإن هذه

الكلمة توجد في الفرنسية، وإن الجملة ستحتوي على معنى وإن كان شاذاً. وهذه هي «سبيل – voie» «صوت – voix» لعب الكلمات، والجناس التصحيفي، والأطروحة الواصفة الدالة، وتبديل مواقع الحروف الأولى في كلمتين أو أكثر: ثمة انزلاق في داخل الشُرَع: يستمر المعنى، ولكنه متعدد، ومغشوش، ومن غير قانون للمضمون، وللرسالة وللحقيقة.

إن كل نموذج من هذين النموذجين للأخطاء يصور (أو يصور مسبقاً) نموذجاً من نماذج النقد. أما النموذج الأول، فيتغاضى عن كل معنى وصي للنص: يجب على النص أن لا ينسجم إلا مع تفتح دال. وما يجب أن يعالج هو تركيبه الصوتي وحده، وليس تأويله. فنحن نشارك، ولكننا لا نفك الرموز. فأنا إذ أُعطى كلمة «ضافط» للقراءة، وليس كلمة «ضابط»، فإن الخطأ يعطيني الحق بإقامة المشترك (فأنا أستطيع بإرادتي أن أجعل الكلمة «ضافط – offivier» التي لا معنى لها تنفجر باتجاه «obvier – تدارك» و«vivier – حوض السمك»، إلى آخره). وإن أذن هذا النقد الأول لا تسمع فقط صرير الصوت اللاقط، ولكنها لا تريد أن تسمع سواه. وإنها لتصنع منه موسيقى جديدة. وأما بالنسبة إلى النقد الثاني، فإن «رأس القارئ» لا يرفض شيئاً: إنه يدرك المعنى (المعاني)، ويدرك صريره. ومن هنا، فإن الرهان (التاريخي) لهذين النقدين (وددت لو أني أستطيع أن أقول إن حقل الأول حقل دال، بينما حقل الثاني، فهو إدلالي) مختلف بدهياً.

لو كان الأول يرى أن الدال يملك الحق في نشر جناحيه حيث يشاء (حيث يستطيع؟): أي قانون وأي معنى، بغض النظر عن مكان صدورهما، سيأتيان لإرغامه؟ وإذا كنا قد أصلحنا قانون فقه اللغة (المونولوجي) وفتحنا النص أمام التعددية، فلماذا الوقوف؟ ولماذا

نرفض أن نذهب بالمشترك اللفظي إلى الحبسة غير الدلالية؟ وباسم ماذا؟ وكما هي الحال بالنسبة إلى كل حق جذري، فإن هذا الأمر يفترض وجود رؤية طوباوية للحرية: إننا نضع القانون مباشرة، خارج التاريخ، ومحتقرين أي نزوع جدلي (وبهذا يبدو هذا الأسلوب في المطالبة أخيراً أسلوب البرجوازية الصغيرة). ومع ذلك، فإن فوضى الدال منذ اللحظة التي ينسحب فيها من كل سبب تعبوي، مع البقاء على الرغم من ذلك مزروعة في مجتمع ثقافي محدد (ومستلب)، فإنها ستنقلب إلى ضلال هيستيري: إنني إذ أحرر القراءة من كل معنى، فإن هذا يعني أنني أفرض قراءتي أخيراً. ذلك لأن اقتصاد الذات، في هذه اللحظة من التاريخ، لم يتحول. وإن رفض المعنى (المعاني) ينقلب إلى ذاتية. ويمكننا القول، إذا وضعنا الأشياء في أحسن مواضعها، فإن هذا النقد الجذري الذي تحدد بإسقاط حق المدلول (وليس بهروبه)، ليستبق التاريخ، كما يستبق الحالة الجديدة وغير المسموع بها، والتي لن يكتفي تفتح الدال فيها بأي مقابل مثالي، وبأي انغلاق للشخص. ومع ذلك، فإن النقد (القيام بالنقد) ليعني إنشاء الأزمة، وإنه لمن غير الممكن إنشاء الأزمة من غير تقدير شروط الأزمة (حدودها)، ومن غير النظر إلى لحظتها. وكذلك، فإن النقد الثاني، الذي يتعلق بتجزيء المعنى و«تزييف» التأويل، ليبدو (في نظري على الأقل) أكثر دقة تاريخياً: في مجتمع خاضع لحرب المعاني، وملزم بقواعد اتصال تحدد الفعّالية، فإن إبادة النقد القديم لا يمكن أن تتقدم إلا في المعنى (في حجم المعاني)، وليس في خارجه. وبقول آخر، يجب ممارسة نوع من المابين الدلالي. ولذا، فإن النقد الإيديولوجي اليوم محكوم عليه بعمليات السرقة: إن المدلول الذي يتمثل تعبيره في المهمة المادية بامتياز، ليختلس على نحو أفضل في وهم المعنى وليس في هدمه.

16- الحقل البدهي

يقول بريخت: «تكفي إقامة تأويل لمجمل الوقائع التي تظهر في قلب الطبقة الكادحة والملتزمة بالصراع الطبقي (قومياً أو عالمياً)، فذلك يسمح لها باستخدام الوقائع في كفاحها. ويجب أن يُصنع منها أطروحة لكي يصار إلى إيجاد حقل بدهي». وهكذا فإن لكل واقعة عدداً من المعاني (تعددية «التأويلات»). وثمة، من بين كل هذه المعاني، معنى واحد ينتمي إلى الطبقة الكادحة (أو يخدم الطبقة الكادحة على الأقل في كفاحها). فإذا ربطنا مختلف معاني الطبقات الكادحة، فإننا سنبني بدهية (ثورية). ولكن من سيقيم المعنى؟ إن الذي سيقيمه هي الطبقة الكادحة كما يرى بريخت. بيد أن هذه الرؤية تستلزم أن يكون ثمة انقسام طبقي يستجيب لانقسام المعاني، كما يستلزم أن تستجيب للصراع الطبقي حرب للمعاني لا تقل قدرية أيضاً: ما دام هناك صراع طبقي (قومي أو عالمي)، فإن انقسام الحقل البدهي سيبقى من غير تفسير.

تأتي الصعوبة (على الرغم من طلاقة بريخت الكلامية التي تظهر في قوله: «يكفي») من أن عدداً من موضوعات الخطاب لا تهم الطبقة الكادحة مباشرة (ليس ثمة تأويل يظهر في نظرها واقعاً في محيطها)، ومع ذلك فإن هذه الطبقة لا تستطيع أن تبدو غير مهتمة بها. والسبب لأنها تشكل، على الأقل في الدول المتقدمة التي قضت في وقت واحد على البؤس والفولكلور، الكمال للخطاب الآخر، والذي تكون الطبقة الكادحة مضطرة أن تعيش في قلبه، وأن تتغذى، وأن تروح عن نفسها، إلى آخره. هذا الخطاب هو خطاب الثقافة (ربما كان ضغط الثقافة، في عصر ماركس، على الطبقة الكادحة أقل مما هو عليه اليوم: لم تكن «الثقافة الجماهيرية» موجودة بعد. والسبب

لأن «التواصل الجماهيري» لم يكن موجوداً). فكيف يُعطى معنى المعركة إلى من لا يخصكم مباشرة؟ وكيف يمكن للطبقة الكادحة أن تحدد في إطارها تأويلاً لزولا، ولبوسان، ولبوب، ولجريدة «رياضة الأحد»، أو لآخر وقائع المنوعات؟ يحتاج الأمر، لكي يصار إلى تأويل كل هذه الوصلات الثقافية، إلى ممثلين. فهؤلاء يسميهم بريخت «الفنانين» أو «عمال العقل» (إن هذا التعبير خبيث، وإنه ليكون كذلك في الفرنسية على الأقل: العقل قريب جداً من القبعة)، وكل أولئك الذين يملكون التصرف بلغة غير المباشر، وغير المباشر مثل اللغة، أو الذين يملكون، بكلمة موجزة، الرهبنة، وينذرون أنفسهم لتأويل الوقائع الثقافية تأويلاً يتناسب مع الطبقة الكادحة.

ولكن سيبدأ حينئذ، بالنسبة إلى هؤلاء الولاة على معنى الطبقة الكادحة، عمل صعب بالفعل. ذلك لأن وضعهم الطبقي هو غير الوضع الطبقي للطبقة الكادحة. فهم ليسوا منتجين، وهذا وضع سلبي يتقاسمونه مع الشبيبة (الطلاب). وهذه طبقة غير منتجة أيضاً، ولكنهم يشكلون معها حلفاً لغوياً. وينتج عن هذا أن الثقافة التي يجب أن يستخلصوا منها المعنى الخاص بالطبقة الكادحة، تحيلهم إلى أنفسهم بالذات وليس إلى الطبقة الكادحة. فكيف تثمن الثقافة؟ أيكون ذلك تبعاً لأصلها؟ إذا كان ذلك كذلك، فهي برجوازية. أم يكون هذا تبعاً لغايتها؟ وهنا أيضاً سنجد أنها برجوازية. أم سيكون ذلك تبعاً للجدلية؟ إنها وإن كانت برجوازية، بيد أنها تحتوي على عناصر تقدمية. ولكن ما الذي يميز، على مستوى الخطاب، الجدلية من التواطؤ؟ ثم بأي وسائل يكون هذا؟ هل بالنزعة التاريخية، أو الاجتماعية، أو الوضعية، أو الشكلانية، أو بنزعة التحليل النفسي؟ إن كل هذه النزعات قد تبرجزت. وإن بعضهم يفضل أخيراً أن يكسر العمل الصعب. ولذا، فهو يعطى كل «الثقافة» إجازة. وإن أمراً كهذا

ليهدم كل خطاب بالإرغام.

إننا نرى أن المهمات مختلفة، حتى في داخل الحقل البدهي الذي يوضحه الصراع الطبقي، بل إنها لتكون في بعض الأحيان متناقضة، خاصة إذا علمنا أنها قد نشأت متعلقة بأزمة مختلفة. فالحقل البدهي قد صنع من عدد من البدهيات الخاصة: إن النقد الثقافي ليتحرك تعاقباً، واختلافاً، وتزامناً، فيقيم التعارض بين القديم والجديد، وبين النزعة الاجتماعية والنزعة التاريخية، وبين النزعة الاقتصادية والنزعة الشكلانية، وبين نزعة المركزية الوضعية ونزعة التحليل النفسي. ثم يفعل هذا مجدداً تبعاً لنموذج آخر، فيقيم تعارضاً بين التاريخ التذكاري وعلم الاجتماع التجريبي، بين الغرابة (الغريب) والجديد، بين النزعة الشكلانية والنزعة التاريخية، بين التحليل النفسي والعلماوية، إلى آخره. ولذا، فإن النقد الثقافي إذا ما طبق، فإنه لا يستطيع إلا أن يكون تموجاً تكتيكياً، ونسيجاً من العناصر التي تقع تارة في الماضي، وتارة أخرى في الظروف الراهنة (أي أن تكون مرتبطة بحوادث ممكنة الوقوع تبعاً للدُرّجة)، أو أن تكون تارة ثالثة طوباوية صراحة. ويضاف إلى الضرورات التكتيكية لحرب المعنى التفكير الاستراتيجي للشروط الجديدة التي سيصار صنعها للدال عندما تتوقف هذه الحرب. وإنه لأمر يعود بالفعل إلى النقد الثقافي أن يكون غير صبور، لأنه لا يستطيع أن يستمر من غير لذة. وهذه هي إذن كل الخطابات الماركسية الحاضرة في كتابته: الخطاب المنافح (تعظيم العلم الثوري)، والخطاب المبشر بنهاية العالم (هدم الثقافة البرجوازية)، والخطاب الأخروي (الرغبة، والتسمية، وعدم انقسام المعنى الملازم لعدم انقسام الطبقات).

17- لا وعينا

تتلخص القضية التي نطرحها فيما يلي: كيف يمكن أن نفعل

لكي يلتقي أكبر علمين من علوم الحداثة، أي الجدلية المادية والجدلية الفرويدية، وينتجان علاقة إنسانية جديدة (يجب أن لا ننفي وجود مصطلح ثالث كامن بين القولين)؟ ولقد يعني هذا ما يلي: كيف يمكن أن نساعد في تفاعل هاتين الرغبتين فنغير اقتصاد علاقات الإنتاج ونغير اقتصاد الذات؟ (يبدو لنا التحليل النفسي حتى الآن أنه القوة الأفضل تأقلماً مع ثاني هذه السلاسل) ولكن ثمة نماذج أخرى لا يمكن تصورها، إنها نماذج الشرق مثلاً).

يبدو هذا العمل أنه يمر بالسؤال التالي: أي علاقة توجد بين التحديد الطبقي واللاوعي؟ وتبعاً لأي انزياح يأتي هذا التحديد فينزلق بين الذوات؟ ليس كما هو أكيد عن طريق التحليل النفسي (تماماً كما لو أنه توجد مضامين ذهنية، مثل: برجوازي / بلوتيري م مثقف، إلى آخره)، ولكن عن طريق اللغة والخطاب كما هو بدهي: إن الآخر الذي يتكلم، والذي يتمثل في كل كلام، هذا الآخر هو كائن اجتماعي. فالطبقة الكادحة، من جهة أولى، لا تستطيع أن تنفصل. ذلك لأن اللغة البرجوازية، بشكلها المنحط والبرجوازي الصغير، هي التي تتكلم بشكل واعٍ في خطابه الثقافي. ولقد حاولت الطبقة الكادحة عبثاً أن تكون صامتة، فهي تتكلم في خطاب المثقف، ليس كصوت شرعي، ومؤسس، ولكن بوصفها صوتاً غير واع: إنه يكفي أن نرى كيف تضرب في خطاباتنا (إن المرجع الواضح الذي يحيل به المثقف إلى الطبقة الكادحة لن يمنع هذا أبداً أن يعطي في خطابه مكاناً للاوعي. فاللاوعي لا يعني عدم الوعي). ولذا، فإن الخطاب البرجوازي للبرجوازية هو الخطاب الوحيد الذي عد حشواً. فلاوعي الخطاب البرجوازي هو الآخر، ولكن هذا الآخر هو خطاب برجوازي آخر.

18- الكتابة بوصفها قيمة

يسبق التثمين النقد. وإنه لا يمكن خلق أزمة من غير تثمين. فقيمتنا هي الكتابة. وإن هذه المرجعية العنيدة، لتبدو أنها تحتوي على مخاطرة في نظر بعضهم، بالإضافة إلى أنها يجب أن تثير السخط غالباً. وتتمثل هذه المخاطرة في تطوير نوع من أنواع التصوف. ونلاحظ أن هذا العيب ينطوي على خبث، ذلك لأنه يقلب نقطة فنقطة الأهمية التي ننسبها إلى الكتابة. تلك الأهمية التي تتمثل في كونها تقوم في هذا الحيز الثقافي لعالمنا الغربي، والذي هو حقل مادي من الطراز الرفيع. ومع ذلك، فإن نظرية الكتابة وإن كانت صادرة عن الماركسية وعن التحليل النفسي، إلا أنها تحاول بلا انقطاع أن تزحزح مكانها الأصلي. فهي من جهة أولى تبعد إغراء المدلول، أي إنها تبعد الصمم عن اللغة، وعن العودة إلى تأثيراتها وأعدادها الكثيرة. وإنها، من جهة أخرى، لتعترض على الكلام من حيث أنها ليست تحويلية، وأنها تبطل - جزئياً، وفي حدود اجتماعية ضيقة جداً، وخصوصية - أفخاخ «الحوار». ثم إن فيها رسماً لإشارة جماهيرية. وإنها في مقابل كل الخطابات (الكلام، الكتابية، الطقوس، الرسميات، الرموز الاجتماعية) هي الوحيدة حالياً، ولا تزال أيضاً بشكل باذخ، تصنع من اللغة شيئاً غير نموذجي: بلا مكان. وإن هذا الانتثار، هذا اللاوضع، هو الشيء المادي.

19- الكلام الوديع

إن ما يمكن للمرء أن ينتظره من اجتماع منظم للمتخاطبين هو ما يلي: اليقظة. ويشترط في هذا الاجتماع أن يصور حيزاً من الكلام لا عدوانية فيه.

لا يمكن لهذه النتيجة أن تحدث من غير مقاومة. أما الأولى، فذات نظام ثقافي: يعد رفض العنف كذباً إنسانياً، وتعد المجاملة (وهي مرتبة دنيا من مراتب هذا الرفض) قيمة طبقية، كما تعد الحفاوة مخاتلة تنتمي إلى الحوار الليبرالي. وأما المقاومة الثانية، فذات نظام تخيلي: يتمنى كثير من الناس حصول كلام شجاري لكي يطلقوا مكبوتاتهم، ذلك لأن إرجاء المواجهة، كما يقال، يحتوي على شيء من الحرمان. وأما المقاومة الثالثة، فذات نظام سياسي: يعد الشجار سلاحاً أساسياً من أسلحة الصراع. ويجب على كل حيز كلامي أن يكون مهمشاً لكي تظهر التناقضات، كما يجب أن يكون للمراقبة خاضعاً.

ومع ذلك، فإن المصان في هذه الأنواع الثلاثة من المقاومة، هو وحدات الذات العصابية التي تتجمع في الأشكال المتصارعة. ولقد نعلم، على الرغم من كل شيء، أن العنف حاضر هنا (في اللغة). وإنه لمن أجل هذا السبب نفسه نستطيع أن نقرر وضع هذه الإشارات بين أقواس وصنع الاقتصاد البلاغي: يجب أن لا يبتلع قانون العنف العنف.

إن الفائدة ستكون في تعليق، أو في إرجاء أدوار الكلام. فإذا أصغيت، متكلماً ومجيباً، فلن أكون أبداً ممثلاً لحكم من الأحكام، أو لعبودية ما، أو لتهديد ما، أو الموكل بمبدأ ما. وسينتهي الكلام الوادع من غير ريب إلى إخفاء دوره الخاص. ذلك لأنني مهما قلت، فإن الآخر سيقرأني بوصفي صورة. ولكن ثمة نزع لملكية الكلام يمكن أن يظهر (وسيكون حينئذ قريباً من الكتابة)، أو ثمة نوع من تعميم الذات يمكن أن يحصل في الزمن الذي أضعه لكي أتخلص من هذا الدور، وفي العمل اللغوي الذي سينجزه المجتمع أسبوعاً بعد أسبوع لكي يطرد من خطابه كل نزعة حوارية ذات طابع تراجيدي وشعري.

لعل هذا ما نجده في بعض تجارب المخدرات. إذ كيف يمكن للمرء من غير أن يدخن هو نفسه (اللهم إلا إذا كان ذلك لعدم القدرة القصبية على بلع الدخان) أن لا يكون حساساً إزاء بعض الأمكنة الغريبة التي يُدَخِّن «الكيف» فيها؟ فكل الإيماءات، وكل الكلام (النادر)، وكل العلاقات الجسدية (وهي علاقات ثابتة وتحافظ على المسافة بينها) ستكون مسترخية وغير مسلحة (وهذا لا علاقة له إذن مع سكر الخمر، والذي يعد شكلاً شرعياً من أشكال العنف في الغرب): يبدو أن الحيز ناتج عن زهد رهيف (ويمكن أن نقرأ فيه أحياناً نوعاً من السخرية). ويبدو لي أنه يجب على اجتماع الكلام أن يبحث عن هذا التوتر (لا يهم أن يكون عن ماذا: إنه شكل مرغوب)، وأن يحاول إقامة الصلة مع «فن العيش»، وهو الفن الأعظم من بين كل الفنون كما كان بريخت يقول (ستكون هذه الرؤية رؤية أكثر جدلية مما نعتقد، وإنها لتتجلى في كونها ترغم على تمييز استخدامات العنف وتثمينها). وإن المقصود في النتيجة أن يعمل المرء بصبر، في حدود الحيز التعليمي نفسه، كما هو معطى، على رسم أثر لشكل مجرد، هو شكل التموج (والذي هو عين شكل الدال). ولن يدمر هذا التموج شيئاً. بيد أنه سيكتفي بتضليل القانون: ضرورات الإعلاء، وموجبات المهنة (إذ لا شيء يمنع التشريف مع الشك منذ الآن)، وأوامر المعرفة، وميزة المنهج، والنقد الإيديولوجي. إن كل شيء موجود هنا، ولكن كل شيء متموج.

في الحلقة الدراسية

2 هل المقصود مكان واقعي أو مكان خيالي؟ ليس هذا ولا ذاك. ثمة من يتعامل مع المؤسسة تعاملاً طوباوياً: إني أحدد حيزاً وأسميه «حلقة دراسية». وصحيح أن الجمعية التي أتحدث عنها تجتمع كل أسبوع في باريس، أي هنا والآن، ولكن هذين الظرفين هما أيضاً ظرفان استيهاميان. وهكذا لا يوجد أي ضمان للواقع، كما لا يوجد أي ضمان للحكاية. ويمكن أن نقول الأشياء بطريقة أخرى: تعد الحلقة الدراسية (الواقعية) ، بالنسبة إلي، موضوعاً لهذيان (خفيف) ، وإنني لعاشق حرفياً لهذا الموضوع.

1- الحيزات الثلاثة

إن جمعيتنا صغيرة، ولم يكن ذلك طلباً للحميمية، ولكن للتعقيد: إنه لمن الضروري أن يعقب الهندسة الفظة للدروس العامة الكبرى نموذج دقيق للعلاقات الجسدية، والتي ستتمثل معرفتها في النص المسبق. وثمة إذن حيزات ثلاثة حاضرة في حلقتنا الدراسية.

أما الحيز الأول فهو حيز مؤسساتي. ذلك لأن المؤسسة تثبت التردد، والساعة، والمكان، كما تثبت السرعة في بعض الأحيان. فهل تفرض معرفة المستويات والتراتبية؟ ليس هذا على الإطلاق، وعلى الأقل هنا. غير أن المعرفة، بعيداً عن هنا، تراكمية: نحن نعرف إلى حد ما الحثيين، كما نعرف إلى حد ما علم الإحصاء البشري. ولكن هل نعرف النص؟ وهل نملك لغة النص إلى حد ما؟ فالحلقة العلمية لم تؤسس مطلقاً على جماعة علمية، ولكنها تأسست بالأحرى على تواطؤ لغوي، أي على تواطؤ من الرغبة. ألا إن المقصود هو الرغبة في النص، وترويج رغبة في النص (فلنقبل إنزلاق الدال: إن ساد كان يتكلم عن رغبة في الرأس).

وأما الحيز الثاني، فهو حيز التحول المرجعي (لقد أُعطي هذا المصطلح من غير دقة في التحليل النفسي) . فأين يكون التحول المرجعي؟ إنه يقوم تقليدياً بين مدير (حلقة البحث) ومستمعيه. وإن هذه العلاقة، حتى بهذا المعنى مع ذلك، ليست أكيدة. فأنا لا أقول ما أعلم، ولكني أعرض ما أفعل. وأنا لست مغلفاً في خطاب لا يتناهى من المعرفة المقلقة، ولا متلبداً في الصمت الرهيب للممتحن (إن كل معلم - وهنا يكمن سوء النظام - عبارة عن ممتحن) . وأنا لست موضوعاً مقدساً (مكرساً) ، ولا صديقاً، ولكني مدير فقط، ومنسق للجلسة، ومنظم: ذلك الذي يعطي القواعد، وصور المحاضر، وليس القوانين. ويتجلى دوري (إذا كان لي دور) في تحرير المشهد الذي ستقوم فيه التحولات الأفقية. فما يهم في مثل هذه الحلقة الدراسية (مكان نجاحها) ، ليس علاقة المستمعين بالمدير، ولكن علاقة المستمعين فيما بينهم. وهذا ما يجب قوله (وهذا ما فهمته لكثرة ما أصغيت إلى انزعاج التجمعات الكثيرة جداً، حيث كل واحد يشتكي من أنه لا يعرف أحداً) : إن العلاقة التعليمية المشهورة، ليست هي علاقة

المعلم بالمتعلم، ولكنها علاقة المتعلمين فيما بينهم. فحيز الحلقة الدراسية ليس حيزاً أوديبياً، ولكنه حيز للتجمع الاشتراكي، أي إنه روائي على نحو من الأنحاء (يتميز المنحى الروائي من الرواية، التي هي الانفجار: إن الخطاب المتناغم في عمل فورييه ينتهي إلى فتات روائي: يتمثل هذا في «العالم العاشق الجديد») . ثم إن الروائي ليس هو المزيَّف، ولا هو الشعوري، إنه فقط حيز دورة الرغبات الرهيفة، والرغبات الثابتة. وإنه ليكون في براعة النزعة الاجتماعية، والتي ستكون كثافتها مخففة بإعجاز، كما سيكون تداخل العلاقات الغرامية.

وأما الحيز الثالث، فهو الحيز النصي: فإما أن تعطي الحلقة الدراسية لنفسها حافزاً لإنتاج النص، وكتابة كتاب (بوساطة التركيب بين الكتابات) ، وإما أن ترى، على العكس من ذلك، أن ممارستها الخاصة - غير الوظيفية - هي نص. فالنص الأكثر ندرة هو النص الذي لا يمر عبر الكتابة. إذ ثمة طريقة للوجود المشترك تستطيع كتابة المقصد: يوجد كتاب من غير كتاب (وإني لأعرف بعضهم) ، وتوجد نصوص ليست إنتاجاً، ولكنها ممارسات. ويمكن أن نقول أيضاً إن النص المجيد سيكون ذات يوم ممارسة محضة.

ولا يوجد حيز من هذه الحيزات الثلاثة يقوم الحكم فيه (ذماً أو مدحاً) بالمقارنة مع جيرانه، أو بالتفوق على جيرانه. فكل حيز، بدوره، يعد إضافة، ومفاجأة بالنسبة إلى الحيزين الآخرين. وإن كل هذا ليكون بشكل مباشر. (لم يكن لأورفيه أن ينقلب على متعته. فهو عندما ينقلب عليها يفقدها. فنحن عندما ننقلب على المعرفة، أو على المنهج، أو على الصداقة، أو على مسرح مجتمعنا نفسه، فإن كل هذا الجمع يختفي، ولا يبقى سوى القصد، أو المهمة، أو التمثيل النفساني. فغير المباشر هو هذا نفسه. وهو الذي نمشي أمامه من غير أن ننظر إليه) .

2- الاختلاف

تشبه الحلقة لدراسية المجمع الإنتاجي، وإن عملها ليتجلى في إنتاج الاختلاف.

وليس الاختلاف هو الصراع. ذلك لأن الصراع في الحيزات الثقافية الصغيرة، لا يمثل سوى الإطار التزييني الواقعي للاختلاف، والفترة الزمنية البذيئة، والاستشباح.

ماذا يعني الاختلاف؟ أن تصبح كل علاقة، شيئاً فشيئاً (لأنها تحتاج إلى زمن) علاقة أصلية. ولذا فإن العثور على أصل الأجساد، جسداً فجسداً، ليكسر عادة إنتاج الأدوار، وتكرار الخطابات. كما يبطل كل إبراز للنفوذ وللتنافس.

3-الخيبة

إنه لما كان لهذا الاجتماع بعض العلاقات بالمتعة، فقد كان مقدراً له أيضاً أن يكون حيزاً للخيبة.

تأتي الخيبة في نهاية رفضين، الثاني منهما لا يلغي الأول. فإذا لاحظت أن زيداً من الناس (أستاذ، مدير، عارض) لم يشرح لي لماذا، وكيف، إلى آخره، فإن هذه الملاحظة ستبقى مقبولة، وغير منطقية: لا أحد يتخلص مما علق به، لأنه لا شئ تعلق بأحد. ولكني إذا كنت أضاعف اللحظات السلبية، فذلك لأني أبرز صورة الذروة، وأنقلب بعدوانية ضد قدر عدواني. وإني لألجأ إلى أعلى مراتب الانغلاق المخيب، والمتمثل في عبارة مثل «حتى لم»، والتي تفرز الغضب الثقافي والعجز الجنسي بضربة واحدة: «إن زيداً من الناس يصنع المتعة حتى إنه لم يقل لنا، ولم يشرح، ولم يبين». ومن هنا سيوجد

تعلق بالمجموع إذا عمت الخيبة.

4-أخلاقية

فلنقرر الكلام عن الشبق في كل مكان تكون اللذة فيه هي الموضوع. هنا تكون المواضيع متعددة، ومتحركة، أو على نحو أفضل تكون عابرة، ومستغرقة في حركة ظهور وخفاء. وهذه المواضيع عبارة عن أجزاء من المعرفة، ومن أحلام المنهج، وهي إلى ذلك أطراف من الجمل. وهي أيضاً تغير في مقام الصوت، ووجه الثوب. وإنها، باختصار، كل ما يشكل زينة المجموعة. وإن هذا لينشر ويجري. وإنه ربما يكون قريباً من عطر المخدر. فهذا المهيج الخفيف يميع المعرفة، ويفصلها، ويخففها من ثقلها التعبيري. وإنه ليصنع منها تحديداً تعبيراً ووظيفة مثل الضمان النصي للعمل.

لم يُقل كل هذا إلا بسبب ما لم يقل منه عادة. فنحن ننطلق من بعيد، ولذا يبدو من غير الملائم أن تكون وظيفة مكان التعليم أيضاً التأمل في الأجساد التي تحضر فيه. ومن هنا، فإنه لا يوجد شئ أكثر عدوانية من أن يقيد المرء نفسه بقراءة التعبير الجسدي في اجتماع من الاجتماعات. فإذا أعيد وضع الجسد إلى المكان الذي طرد منه، فسنرى أن انزلاقاً حضارياً كاملاً يتم سبره: «إني أرى الأخلاق اليونانية [ألا نستطيع أن نقول اليوم: الآسيوية؟] تمثل علواً لا تدانيه أي أخلاق أخرى. وما يبرهن لي على ذلك هو أنها أوصلت التعبير الجسدي إلى تمامه. ولكن الأخلاق التي أفكر فيها، هي الأخلاق الفعلية للشعب، وليس تلك التي للفلاسفة. ذلك لأنه مع سقراط، قد بدأ انحطاط الأخلاق». وإن في هذا لحقد على كل نزعة سقراطية.

5- المحادثة

تنبثق الكتابة عندما يصار إلى إنتاج بعض المؤثرات (المتناقضة) : يجب أن يكون النص في الوقت نفسه إنفاقاً مجنوناً وادخاراً صلباً - تماماً كما لو أنه في النهاية القصوى للخسارة، وما زال شيء من بقية لا تنفد معدة لنص مقبل.

ربما كان مالارميه يقترح هذا، عندما طلب أن يكون الكتاب مساوقاً للمحادثة. والسبب لأنه يوجد في المحادثة ادخار، وهذا الادخار إن هو إلا الجسد. ويمثل الجسد دائماً مستقبل ما يقال «بيننا». فبعض الأعشار، على غرار التفكيك، تفصل الخطاب عن الجسد: إن هذه الثلاثة أعشار، على وجه الدقة، هي التي يحدد سقوطها الأسلوب، كما يزعم زيامي (اليابان، القرن الرابع عشر) : «حركوا ذهنكم في عشر الأعشار، وحركوا أجسادكم في سبع الأعشار».

6- الملاحظة الدائخة

هل نعرف إلى ماذا تصعد كلمة «دائخ» اشتقاقاً؟ إلى السُكْر المفرط للعنب. وإذا كان هذا هكذا، فلا يوجد أي وهم في أن تكون حلقة الدراسة «دائخة»: محمولة خارج المعنى والقانون، مهجورة لبعض من الغبطة الخفيفة. وأما الأفكار، فتلد على ضرب من المصادفة، وبشكل غير مباشر، من الإصغاء المرن، وعلى نحو من تأرجح الانتباه (يريدون أن «يأخذوا الكلام». ولكن «أخذ الإصغاء» هو الذي يسكر، ويزيح، ويخرب. ثم إنه لفي السمع يكمن شق القانون).

لا يوجد في الحلقة الدراسية شئ لتقديمه، كما لا يوجد شيء لمحاكاته. وإن الملاحظة، وهي الأداة الهائلة للتسجيل، ستكون فيها منزاحة. فنحن نلاحظ فقط، وبإيقاع غير متوقع، ما يمر بالإصغاء، وما يلد من إصغاء دائخ. ولذا، فإن الملاحظة منفصلة عن المعرفة بوصفها نموذجاً (شيء للإستنساخ) . إنها كتابة، وليست ذاكرة. وإنها لتكون في الإنتاج وليس في التمثيل.

7- ممارسات

لنتخيل - أو لنتذكر - ثلاث ممارسات تربوية.

أما الممارسة الأولى، فهي التعليم. وهي عبارة عن معرفة (سابقة) ينقلها الخطاب الشفوي أو المكتوب، مدحرجة في اندفاق العبارات (كتب، وجيز، دروس) .

وأما الممارسة الثانية، فهي التعلم. وإن «المربي» (لا نضع أي دلالة إيحائية سلطوية. فالمرجع هنا سيكون بالأحرى مرجعاً شرقياً) ليعمل إذن لصالحه الخاص أمام المتعلم. فهو لا يتكلم، أو لا يستهل خطاباً على الأقل. وإن رأيه ليكون رأياً إرشادياً محضاً: إنه ليقول: «هنا أفعل كذا لكي أتجنب كذا...». ولهذا، فثمة كفاءة تنتقل بصمت، وثمة مشهد ينشأ (إنه مشهد الفعل) ، وفي داخله يقوم المتعلم بإدخال نفسه شيئاً فشيئاً.

وأما الممارسة الثالثة، فهي الأمومة. فعندما يتعلم الطفل المشي، فإن الأم لا تنشئ خطاباً، ولا تقيم الدليل. كما إنها لا تعلم المشي، ولا تمثل (إنها لا تمشي أمام الطفل) : إذ حسبها أن تسند، ،أن تشجع، وأن تنادي (إنها تتراجع وتدعوه) . إنها تحرضه وتحيطه: إن الطفل يسأل الأم، والأم ترغب في مشي الطفل.

إن كل تعليم في حلقة الدراسة (وهذا هو التعريف) هو تعليم ساقط بالتقادم. فلا توجد معرفة لا تنتقل (ولكن يمكن إبداع المعرفة)، ولا يوجد خطاب لا يتماسك (ولكن النص يبحث عن نفسه (:إن التعليم لخائب. فإن لم يكن هذا، فثمة شخص يعمل، ويبحث، وينتج، ويجمع، ويكتب أمام الآخرين. أو إن الجميع ليحرض بعضهم بعضاً، وإنهم ليتنادون، ويضعون الشيء المراد إنتاجه في دورة الإنتاج، والإجراء المطلوب تأليفه، والذي يمر هكذا من يد إلى يد، فيكون معلقاً بخيط الرغبة، كما الحلقة في لعبة التمرير.

8- السلسلة

ثمة صورتان للسلسلة تقومان على طرفي الاستعارة القصويين. أما إحداهما، فبغيضة، لأنها تحيل إلى سلسلة العمل في المعمل. وأما الأخرى، فشهوانية، وإنها لتحيل إلى الصورة السادية، وإلى سبحة اللذة. وأما في السلسلة المستلبة، فإن الأشياء تتحول (محرك سيارة)، وإن الذوات تتكرر: إن تكرار الذات (اجترارها) هو ثمن البضاعة. وأما الشيء في سلسلة المتعة، والمعرفة، فغير مبالٍ، بيد أن الذوات تمر.

وستكون على هذا النحو حلقة الدراسة تقريباً: المرور من سلسلة إلى أخرى. وسنجد على طول السلسلة الأولى (التقليدية، والمؤسساتية) أن المعرفة تتكون، وتتزايد، وتأخذ شكل التخصص، أي شكل البضاعة، بينما تستمر الذوات، كل ذات في مكانها، (بدلاً من أصلها، ومن قدرتها، ومن جهدها) . ولكن الشيء، على طول السلسلة الأخرى (الموضوع، القضية) ، غير المباشر، أو المعدوم، أو الفاشل، أو المشتق من معرفة على كل حال، لا يعد رهاناً لأي طبقة، ولأي سوق: إنه غير وظيفي، ومنحرف، ولم يكن قط سوى ملقى، ومرمي في الأعماق الضائعة. وإن الذوات لتجعل الرغبات تجري على طول انتشاره

المتقدم (وكذلك الحال في لعبة التمرير. إن القصد يكمن في جعل الحلقة تمر، ولكن الغاية تكمن في جعل الأيدي تتلامس).

يمكن لحيز الحلقة الدراسية أن ينضبط (إن اللعب ليكون كذلك دائماً). بيد أنه لن يكون معقَّداً. ولا شئ يعد معاكساً للأشياء الأخرى، ولا أحد يكون هنا لكي يحرس، ويحاسب، ويجمع. فكل واحد يستطيع بدوره أن يكون سيد الاحتفال. وإن العلامة الوحيدة هي علامة بدئية. ولا يوجد في الانطلاق سوى صورة، وإن دورها - الذي ليس سوى إيماءة - ليتمثل في رمي الخاتم في الدورة. ثم تتوقف استعارة لعبة التمرير عن أن تكون دقيقة. وذلك لأن المقصود لم يعد سلسلة، ولكنه نظام للتفريع، وشجرة من الرغبات: سلسلة مشدودة، ومنفجرة. وقد وصفها فرويد قائلاً: «إن المشاهد لتشكل ليس صفوفاً بسيطة كما في عقد اللؤلؤ، ولكنها تشكل مجموعات تتفرع على هيئة شجر الأنساب...».

9- المعرفة، الموت

تطرح في الحلقة الدراسية مسألة علاقات المعرفة والجسد. فعندما نقول يجب جعل المعرفة مشتركة، فإن هذا لا يعني إذن أن هذه الجبهة تقوم ضد الموت. إن الكل في عون الكل: لتكن الحلقة الدراسية هي المكان الذي يكون فيه مرور المعرفة خفيف السرعة، ولتكن هي المكان الذي لا يكون فيه جسدي مضطراً أن يبدأ من جديد المعرفة التي تموت كل مرة في جسد آخر (عندما كنت طالباً، فإن الأستاذ الوحيد الذي أحببته وأعجبت به هو بول مازون صاحب النزعة الهلينية. وعندما مات، ظللت آسف على كل المعرفة باللغة الإغريقية التي توارت معه، وأن جسداً يجب أن يبدأ من جديد المسار الذي لا

يتناهى للقواعد ابتداء من تصريف deiknumi). إن المعرفة كالمتعة، وإنها لتموت مع موت كل جسد. ومن هنا تأتي الفكرة الحيوية لمعرفة تجري، و «تنهض بنفسها» من خلال الأجساد المختلفة، وخارج الكتب. «تعلموا هذا من أجلي، سأتعلم ذاك من أجلكم»: هذا اقتصاد البرج والثأر الذي أظهره ساد في نظام اللذة (أنت الآن ضحية اللحظة يا ملاكي الجميل، وبعد قليل ستكونين المضطهِدَة).

10- كيف تكون المساعدة؟

عندما يبين «المربي» (أو يبرهن) شيئاً، فإنه لا يستطيع أن يتجنب إظهار بعض التفوق (تعني كلمة ماجيستر ذلك الذي يكون فوق). ولا يمكن لهذا التفوق أن يأتي من منصب (منصب الأستاذ) ومن كفاءة تقنية (مثل كفاءة أستاذ البيانو مثلاً)، أو من رقابة استثنائية للجسد (كحالة الغورو). وعلى كل حال، فإن فرصة التفوق تنقلب إلى علامة سلطة. فكيف يمكن إيقاف (تحويل) هذه الحركة؟ وكيف يمكن تجنب السلطة؟

يتعلق هذا السؤال بسؤال آخر: ما هو مكاني في حلقتنا الدراسية؟ أستاذ؟ تقني؟ غورو؟ أنا لست شيئاً من كل هذا. ومع ذلك (إنه لمن الغوغائية إنكار هذا)، ثمة شئ لا أستطيع السيطرة عليه (وهو إذن سابق) ويؤسس في الاختلاف. أو ربما أكون بالأحرى ذلك الذي يتأصل دوره أولاً (نفترض، كما قلنا ذلك، أن في الحلقة الدراسية التي تمثل حيزاً للاختلاف، كل علاقة يجب أن تميل إلى الأصالة). بيد أن اختلافي يقوم على ما يلي (وإني لا أستند إلى شئ آخر): إني أكتب. ولقد يعني هذا إذن أني أمتلك بعض الحظ في أن أكون في حقل المتعة، وليس في حقل السلطة.

ومع ذلك، فإن القانون يقاوم، وإن السلطة لتستمر بثقلها، وإن الاختلاف ليخاطر إذ قد يبدو فجأة قمعياً: أنا أتكلم أكثر من الآخرين، وأما الذي يحتوي، ويقيس أو يؤخر صعود الكلام الذي لا يمكن كبته. وإن الجهد الذي يبذل بغية المساعدة (إعطاء الكلام) لا يستطيع أن يتفوق على الوضع البنيوي الذي يقيم هنا فضلاً للقيمة بالخطاب، ويقيم هناك، في النتيجة، نقصاً في المتعة. وكنت كلما أريد أن أوكل الآخرين بحلقة الدراسة، أحدث نفسي قائلاً: لا أستطيع أن أتخلص على نحو «رئاسي»، ذلك لأن الكلام يستعصي، ويتحير، أو يحتدم. فلنخاطر إذن زيادة: اكتبوا في الحاضر، وأنتجوا أمام الآخرين وأحياناً معهم كتاباً لم ينته بعد صنعاً. ولنظهر أنفسنا أننا في حالة تعبير.

11- رجل العبارات

الأب (لنتابع الحلم قليلاً مع مبدأ المعقولية) ، الأب هو المتكلم: هو الذي يقيم الخطاب خارج الفعل، ويكون مقطوعاً من كل إنتاج. والأب هو رجل العبارات. وكذلك، لا يوجد شيء أكثر عدوانية من مفاجأة الأب في حالة التعبير. فهذا يعني مفاجأته في حالة السكر، والمتعة، والانتصاب: إنه مشهد لا يطاق (ربما يكون مقدساً بالمعنى الذي يعطيه باتاي لهذه الكلمة) إذ يستعجل أحد الأبناء لتغطيته - وإلا يكن ذلك، فإن نوح سيفقد أبوته. إن هذا الذي يُظهر وهذا الذي يعبر، وهذا الذي يظهر التعبير، لم يعد هو الأب.

12- علّم

أن يعلم المرء شيئاً لم يحصل سوى مرة، أي تناقض يكون هذا

في المصطلحات؛ علّم، ألا يعني دائماً كرر؟

هذا بالأحرى ما يعتقد العجوز ميشليه أنه قام به: «لقد كان قصدي دائماً أن لا أعلم إلا ما لا أعلمه... ولقد أذعت هذه الأشياء كما كانت حينئذ في انفعالي، جديدة، وحية، وحارقة (وجذابة بالنسبة إليّ) ، باسم السمة الأولى للحب.

13- غيلف / جيبلان

إن ميشليه هذا نفسه، قد أقام تعارضاً بين الغيلف والجيبلان. فالغيلف هو رجل القانون، ورجل الشرعة، والفقيه، والجاكوبان، والفرنسي (فهل نضيف المثقف؟). وأما الجيبلان، فهو رجل العلاقة الإقطاعية، واليمين بالدم، وهو رجل الورع العاطفي، والألماني (وهو الدانتي أيضاً) . وإذا استطعنا أن نطيل هذا الرمزية الكبرى لتغطي ظواهر جد صغيرة، فسنقول إن حلقة الدراسة ذات ذهنية جيبلانية، وليس غيلفانية - وإنها لتنطوي على تفوق جسدي على القانون، وعقدٍ على الشرعة، ونص على الكتابة، وتعبير على العبارة.

أو بالأحرى، يمكن القول: إن نموذج الاستبدال الذي كان ميشليه يعيشه مباشرة، نحتاج إلى الالتفاف عليه، وإلى تدقيق الفكر فيه. فنحن لم نعد نعارض بين الذكاء الجاف والقلب الحار. ولكننا نستخدم آلات علمية رائعة، ومنهجاً، ونقداً، وذلك لكي نعبر ببطء، وأحياناً في بعض الأماكن (تشكل هذه التناوبات عين مبرر حلقات الدراسة) ما يمكن أن نسميه، بأسلوب قديم، حواث الرغبة. أو يمكننا القول أيضاً: إن العقل كما هو الحال بالنسبة إلى بريخت، ليس سوى مجموعة الناس العقلاء، وهو بالنسبة إلينا، أصحاب الحلقة الدراسية، يشكل البحث، وليس مطلقاً سوى مجموع الناس الذي

يبحثون (الذين يبحثون عن أنفسهم؟).

14- الحديقة المعلقة

إن ما يجذب في صورة الحديقة المعلقة ويطري (من أين جاءت هذه الأسطورة وهذا الخيال؟) هو التعليق. وإن حلقتنا الدراسية التي تمثل مجموعة مسالمة في عالم محارب، إن هي إلا معلقة. وإنها لتنعقد في كل أسبوع على نحو من الأنحاء، ويحملها العالم الذي يحيط بها. ولكنها إذ تقاوم فيه، فإنها تضطلع ببطء لا أخلاقية الصدع في الكلية التي تضغط من كل جهة من الجهات (لنقل بالأحرى: إن لحلقة الدراسة أخلاقها الخاصة) . وستكون الفكرة مما لا يحتمل إذا لم نعط لأنفسنا حقاً فورياً لعدم تواصل السلوك، والأسباب، والمسؤوليات. وباختصار، فإن الحلقة الدراسية لتقول، على طريقتها، لا للكلية. وإنها لتتجز، إذا أمكن القول، يوطوبيا جزئية (ومن هنا تأتي الإحالة الملحة إلى فورييه) .

وإن هذا التعليق مع ذلك، ليكون هو نفسه تاريخياً. فهو يظهر في رؤية معينة لنهاية الثقافة. فالعلوم الإنسانية لم تعد لها أي علاقة حقيقية مع الممارسة الاجتماعية - إلا إذا اختلطت فيها وضاعت (مثل علم الاجتماع) . وبما أن الثقافة في مجملها لم تعد تدعمها الإيديولوجيا الإنسانية (أو نافرة من دعمها أكثر فأكثر) ، فإنها لم تعد إلى حياتنا إلا على شكل ملهاة: إنها غير قابلة للتلقي، على نحو من الأنحاء، إلا بوصفها من الدرجة الثانية، وليس بوصفها قيمة مستقيمة، ولكن بوصفها قيمة مقلوبة: كحول الكرز، انتحال، لعب، لذة، مرآوية لغة مهرجة نعتقد ولا نعتقد بها (وهذا من خواص التهريج) ، قطعة من المعارضة الفنية. فنحن محاصرون بالمنتجات،

باستثناء تكرارنا لفلسفة أخلاقية للكلية.

15- في الحلقة الدراسية

في الحلقة الدراسية: يجب فهم هذا التعبير بوصفه تعبيراً ظرفياً، وبوصفه مدحاً (كهذا الذي يتوجه به الشاعر فون شوبير والموسيقي شيبر «إلى الموسيقى») وبوصفه كلمة إهداء.

المحاكمة التي نجريها دورياً

3 إن المحاكمة التي نجريها دورياً للمثقفين (منذ قضية دريفوس التي شهدت كما أعتقد، ميلاد الكلمة والمفهوم) هي محاكمة سحرية: إننا نتعامل مع المثقف كما يمكن للساحر أن يتعامل معه جمهور من البائعين، ومن رجال الأعمال والمشرعين: إنه ذلك الذي يزعج المصالح الإيديولوجية. وأما الثقافة المضادة فأسطورة تاريخية، ترتبط من غير ريب بصعود البرجوازية الصغيرة. ولقد أعطى بوجار سابقاً لهذه الأسطورة شكلها الفج («يبدأ تعفن السمك من الرأس»). ويمكن أن تثير مثل هذه المحاكمة الرواق دورياً، كأي محاكمة تجري للساحر. ومع ذلك يجب على مخاطرتها السياسية أن لا تكون مجهولة: إن الفاشية، بكل بساطة، هي التي تجعل لنفسها دائماً وفي كل مكان هدفاً أولاً يتحدد في تصفية الطبقة المثقفة.

تتحدد مهمات المثقف بمقاومته نفسها، فهي المكان الذي تنطلق

منه. ولقد صاغها بريخت في عدة مرات: إن المطلوب هو تفكيك الإيديولوجيا البرجوازية (وإيديولوجية البرجوازية الصغيرة)، ودراسة القوى التي تحرك العالم وتحقق تقدم النظرية. ويجب أن توضع تحت هذه الصيغ، كما هو بدهي، مجموعة كبيرة من المنوعات الكتابية والممارسات واللغات (لأن المثقف يتولى نفسه بوصفه كائناً لغوياً. وهذا يزعج ضمانة عالم يعارض معارضة رائعة بين «الواقعيات» و«الكلمات»، تماماً كما لو أن اللغة لم تكن بالنسبة للإنسان سوى الإطار الباطل لمصالح جوهرية أكثر).

إن الوضع التاريخي للمثقف غير مريح. ليس بسبب المحاكمة البخسة التي أقيمت له، ولكن لأن الوضع كان وضعاً جدلياً: تكمن وظيفة المثقف في نقد اللغة البرجوازية في ظل حكم البرجوازية نفسها. ولذا، يجب عليه أن يكون محللاً وطوباوياً في الوقت نفسه، وأن يصور مصاعب العالم والرغبات المجنونة: إنه يريد أن يكون حداثياً تاريخياً وفيلسوفاً معاصراً: ما قيمة المجتمع الذي يتخلى عن تجاوز نفسه وماذا يصبح؟ وكيف يمكن أن ينظر إلى نفسه إلا متكلماً إلى ذاته؟

في الخروج
من السينما

4 يجب على الذي يتكلم هنا أن يعترف بشيء: إنه يجب أن يخرج من قاعة من قاعات السينما. وهو إذ يجد نفسه في الشارع المضاد والخالي تقريباً (إنه يذهب في المساء دائماً وخلال أيام الأسبوع)، فإنه يتجه إلى مقهى من المقاهي برخاوة، ويمشي صامتاً (إنه لا يجب أن يتكلم مباشرة عن الفيلم الذي رآه لتوه)، وفاتر الهمة قليلاً، ومغرق الرقبة في ياقة قميصه، وبارداً، وناعساً: إنه ناعس، وهذا ما يفكر فيه. أما جسمه فقد غدا شيئاً من الميوعة، والليونة، والهدوء: إنه طري كقطة نائمة، وإنه ليحس بنفسه مفككاً إلى حد ما، أو إنه ليحس أيضاً (لأن الراحة بالنسبة إلى تنظيم أخلاقي لا يمكن إلا أن تكون هنا) غير مسؤول. وباختصار، إنه يخرج، كما هو بدهي، من حالة نوم مغناطيسي. وما يلحظه من خلال النوم المغناطيسي (فانوس التحليل النفسي القديم، والذي يبدو أن التحليل النفسي لا يتعامل معه إلا بتسامح)، هو السلطة الأكثر قدماً من بين السلطات: الشفاء. وإنه ليفكر حينئذ بالموسيقى: ألا توجد موسيقى

تنوم مغناطيسياً؟ لقد كان المخصي فارينيلي عجيباً «بالنسبة إلى مدة الإرسال». فهو يجعل سوداوية فليب الخامس المرضية، ملك إسبانيا، تنام إذ يغني له الأغنية العاطفية نفسها كل مساء،وذلك خلال أربع عشرة سنة.

إننا غالباً ما نخرج من السينما على هذا النحو. فكيف ندخلها؟ ماعدا حالة - إن الأمر ليتكرر في الحقيقة أكثر فأكثر - البحث الثقافي المحدد بدقة (فيلم، مختار، ومرغوب فيه، ومبحوث عنه، وموضوع فعلي لإنذار مسبق)، فإننا نذهب إلى السينما انطلاقاً من فراغ، ومن استعداد، وأثناء العطلة. وإن كل شئ ليكون كما لو أن، حتى قبل الدخول إلى السينما، كل الشروط التقليدية للتنويم المغناطيسي قد اجتمعت: الفراغ، والعطالة عن العمل، وعدم الشغل. بيد أننا لن نحلم أمام الفيلم ولا بوساطته، لأن هذا يكون، من غير أن نعرف، وقبل أن نصبح مشاهدين. والسبب لأنه يوجد «وضع للسينما»، وهذا الوضع سابق على التنويم المغناطيسي. وتبعاً لكناية حقيقية، فإن سواد الصالة تصوره مسبقاً «أحلام اليقظة الغسقية» (سابق على التنويم المغنطيسي كما يقول برويد فرويد). وإنه ليسبق هذا السواد، ويقود الذات من شارع، ومن إعلان إلى إعلان إلى أن تستغرق في مكعب مظلم، ومجهول، ولا مبالي، وحيث يجب أن يُنتج هذا المهرجان المؤثرات التي نسميها فيلماً.

ماذا يعني «سواد» السينما (لا أستطيع أبداً وأنا أتكلم عن السينما أن أمنع نفسي من التفكير في «الصالة» أكثر من تفكيري في «الفيلم»)؟ فالسواد لا يمثل فقط جوهر حلم اليقظة عينه (بالمعنى السابق على التنويم المغناطيسي للمصطلح)، ولكنه يمثل أيضاً اللون الشبقي المنتشر. وإن صالة السينما بكثافتها الإنسانية، وبغياب

اجتماعيتها (على عكس «الظهور» الثقافي لكل صالات المسرح)، وانخفاض الجسم (كثير من المشاهدين في السينما يسيخون في مقعدهم وكأنهم في سرير، ومعاطفهم أو أقدامهم مرمية على المقاعد السابقة)، لتمثل مكان الاستعداد (أكثر من الغزل أيضاً)، وبطالة الأجساد هما اللذان يحددان الشبقية المعاصرة على نحو أفضل، وليس الدعاية ولا التعري. إنهما استعداد المدن الكبرى وبطالتها. ولذا فإن حرية الأجساد لتعمل في هذا السواد المديني. وإن هذا العمل غير المرئي للمؤثرات الممكنة ليصدر عن ما يعد شرنقة سينمائية، فالمشاهد في السينما يستطيع أن ينتظر ما ستعطيه دودة القز: تضمين اشهاري مثابر. ولأني منغلق، فإني أعمل بكل رغبتي وألمعيتي.

يتحرك في هذا السواد السينمائي (سواد غفل، ومعمور، ومتعدد: آه، الملل، وحرمان الإسقاطات التي يقال إنها خاصة) سحر الفيلم نفسه (مهما كان). وإذا استدعينا التجربة المعاكسة، فسنرى أن الرائي الذي يعرض الأفلام هو أيضاً، لا يحتوي على أي سحر. ذلك لأن السواد ممحي، وأن الخفاء مكبوت، وأن الحيز مألوف، وواضح، وقويم. فالشبق - لنقل أفضل لكي نجعل الخفة وعدم الاكتمال مفهومين - مرفوض، وكذلك شبقية المكان: إننا محكومون عن طريق الرائي للجلوس مع العائلة. ذلك لأنه أصبح الأداة المنزلية، كما كان الموقد في الماضي، تراه ملتصقاً بِقدْره المشترك.

* * *

ثمة ضوء في هذا المكعب: فهل هو ضوء الفيلم، أو ضوء الشاشة؟ أجل، بالطبع. ولكن هناك أيضاً (ولكن هل يكون على نحو مخصوص؟) هذا المخروط الراقص، المرئي وغير المرئي، والذي يثقب

السواد على شكل أشعة ليزر. وإن هذا الإشعاع ليظهر مسكوكاً، تبعاً لذراته، في وجوه متغيرة. وأما نحن، فنذير وجوهنا نحو المسكوك ذي الاهتزاز اللامع، والذي يكشط قذفه القهري رؤوسنا، ويلامس من الظهر، ومن الجانب، شعراً ووجهاً. وإننا لنكون مسحورين به، كما كان الأمر في تجارب التنويم المغناطيسي القديمة، من غير أن نراه مواجهة، وذلك بوساطة هذا المكان اللامع، والثابت، والراقص.

* * *

إن كل شيء يجري كما لو أن ساقاً من النور جاءت لتقطع قفلاً. وكنا ننظر مذهولين من هذا الثقب. ماذا؟ لا شيء في هذا الوجد يأتي عن طريق الصوت، والموسيقى، والكلام؟ إن الرسميات الرنانة عادة -في الإنتاج الجاري- لا تستطيع أن تنتج أي إصغاء ساحر. فالصوت، بما إنه صمم لكي يعزز المحتمل من الحكاية، ليس أداة إضافية للتمثيل.. وإننا لنريد أن يندمج طائعاً مع الموضوع المحاكى، ومن جهتنا فإننا لن نفصله عن هذا الموضوع. ويكفي مع ذلك الشيء القليل لفك هذه القشرة الرنينية: يكفي وجود رنة منزاحة أو مبكرة، وصوت يجرش حبته، قريباً جداً، في أذننا، لكي يبدأ السحر. والسبب لأنها لا تأتي على الإطلاق من الزينة، أو بصورة أفضل مما هو مصطنع -كما هو شعاع الكشاف الراقص- والذي يأتي من فوق أو من جهة جانبية، فيشوش المشهد الذي تحاكيه الشاشة، من غير أن يشوه الصورة مع ذلك (الإيماء، المعنى).

* * *

هذا هو الشاطئ الضيق -على الأقل بالنسبة إلى هذا الذي يتكلم هنا- حيث يلعب الإذهال الفيلمي، والتنويم المغناطيسي

السينمائي: أحتاج أن أكون في القصة (فالمحتمل يطلبني)، ولكني أحتاج أيضاً أن أكون في مكان آخر: تخييل منزاح قليلاً، كصاحب تميمة متشكك، وواعي، ومنظم، وبكلمة صعبة هذا ما أطلبه من الفيلم ومن الوضع الذي فيه سأذهب بحثاً عنه.

* * *

ما هي الصورة الفيلمية (بما في ذلك الصوت)؟ إنها خدعة. ويجب فهم هذه الكلمة بالمعنى التحليلي. فأنا مغلق مع الصورة، كما لو أني كنت أسيراً في العلاقة الثنائية الشهيرة التي تؤسس المتخيل. فالصورة كائنة هنا، أمامي، ومن أجلي: إنها موحَّدة (فدالها ومدلولها مندمجان)، وقياسية، وكلية، وكثيفة الحضور. ولقد يعني هذا أنها خدعة كاملة: إنني أتهافت عليها كتهافت الحيوان على قطعة من القماش «المشابهة» التي نمدها إليه. وإن الصورة، كما هو معلوم، لتحافظ في الذات التي أكونها على الإنكار الذي يتعلق بي وبالمتخيل. ولذا، فإني في صالة السينما، ومهما كان مكاني بعيداً، فإني ألصق أنفي إلى درجة أكاد أسحقه فيها بمرآة الشاشة، بهذا الآخر المتخيل الذي أتطابق معه نرجسياً (يقال إن المشاهدين الذين يختارون أن يجلسوا مجالس قريبة إلى أقصى حد ممكن من الشاشة، هم الأطفال وعشاق السينما). فالصورة تأسرني وتستولي علي: إني ألتصق بالعرض، وإن هذا الإلتصاق هو الذي يؤسس طبيعة (الطبيعة الوهمية) المشهد المصوَّر (إنه التصاق معدٌّ بكل توابل «التقانة»). وأما الواقع، فإنه لا يعرف إلا الابتعاد، والرمزية لا تعرف إلا الأقنعة. وأما الصورة (المتخيل)، فهي وحدها القريبة، وهي وحدها «الحقيقية» (وإنها لتستطيع أن تنتج دوي الحقيقة). وفي العمق، أليس للصورة، تمثيلياً، كل سمات الإيديولوجيا؟ وإن الذات التاريخية، كمشاهد

السينما الذي أتخيله، لتلتصق هي أيضاً بالخطاب الإيديولوجي: إنها تختبر الإتلاف، والأمن القياسي، وثبات البنية، والطبيعة، و«الحقيقة»: إنها خدعة (إنها خدعتنا، فمن يقوى على الإفلات منها؟). فإذا كانت إيديولوجية، فإنها ستكون في العمق التخيلي لزمن من الأزمنة، وستكون سينما المجتمع. وكما الفيلم الذي يعرف كيف يجتلب الزبائن، فإن لها مصوريها الضوئيين: وهؤلاء يتمثلون في العبارات المسكوكة التي تفصح بها عن خطابها. ترى ألا تكون العبارة المسكوكة صورة ثابتة، واستشهاداً تلتصق به لغتنا؟ ثم أليس لنا في الأمكنة العامة علاقة ثنائية: نرجسية وأمومية؟

*　　*　　*

كيف الانفكاك من المرآة؟ سنغامر بإجابة تمثل لعباً بالكلمات: إن ذلك يكون بالإقلاع (بالمعنى الذي يعطيه الطيران وتعطيه المخدرات لهذه الكلمة). وبكل تأكيد، فإن من الممكن دائماً أن نتصور فناً يقطع دائرة الثنائية، وسحر الفيلم، ورباط الصمغ، والتنويم المغناطيسي للمحتمل (للقياسي) عن طريق اللجوء إلى النظر (أو إلى السمع) النقدي للمشاهد. ثم أليس هذا هو المطلوب في التأثير البريختي للبعد؟ ثمة أشياء كثيرة تساعد في الاستيقاظ من التنويم المغناطيسي (التخييل و/أو الإيديولوجيا) مثل: إجراءات الفن الملحمي نفسها، وثقافة المشاهد أو حذره الإيديولوجي. ولذا، فإن التخييل يتوارى، على عكس الهيستيريا التقليدية، منذ اللحظة التي نلاحظها. ولكن ثمة طريقة أخرى للذهاب إلى السينما (غير تلك التي تكون مسلحة بالخطاب المضاد للإيديولوجيا). وإن هذا ليكون إذ أترك نفسي تنفتن مرتين بالصورة وبالأشياء المحيطة بها، وذلك كما لو أني أمتلك جسدين في الوقت نفسه: جسداً نرجسياً ينظر، ضائعاً في المرآة

القريبة، وجسداً منحرفاً، ومستعداً لكي يجعل ليس الصورة قيمة، ولكن هذا الذي يتجاوزه: حبة الصوت، الصالة، السواد، الكتلة الظلماء للأجساد الأخرى، شعاع الضوء، المدخل، المخرج. وباختصار، إني لكي أحدث بعداً، ولكي أنطلق، فإني أعقِّد علاقة من خلال «السياق». وإن ما أستخدمه لكي تكون بيني وبين الصورة مسافة، هو ما يفتنني في النهاية: إنني منوَّم عن بعد نقداً (ثقافياً). ذلك لأنه، إذا أمكن القول، بعد عاشق: فهل يوجد في السينما نفسها (إذا أخذنا الكلمة من جانبها الاشتقاقي) متعة ممكنة للتسلية؟.

الصورة

5 إن هذا الذي كان معداً منذ عدة أيام على جناح السرعة، سيبدو وقد استنسخ ما كان قد قيل منذ ذلك الحين، وإنكم لتستطيعون معرفته في مروركم. وهذا تذكير بموضوعات ملحة، موضوعة في منظور معين: إنه منظور آنيتي بوصفها غير آنية.

* * *

يوجد الخوف في أصل كل الأشياء (من ماذا؟ من الضربات ومن الإهانات؟) فالمحاكاة الساخرة للأنا المفكرة تشبه لحظة موهومة. وحيث كل شيء تم مسحه، فإن هذه اللوحة الممسوحة ستسترجع: «أنا خائف، إذن أنا أحيا». وثمة ملاحظة: تبعاً للأخلاق السائدة اليوم (يتطلب الأمر علماً يبحث في أصول سلالات المثقفين)، فإننا لا نتكلم عن الخوف مطلقاً. فالخوف ساقط من الخطاب، وإنه ليكون ساقطاً أيضاً من الكتابة (هل يمكن أن توجد كتابة للخوف؟). بيد أنه إذ

يوضع في الأصل، فإنه يأخذ قيمة المنهج. ولذا، ينطلق منه طريق نحو المسارة.

* * *

تعني كلمة Mache بالإغريقية: الحرب، المعركة - المعركة المفردة، والثنائية، والصراع في المنافسة. وإني لأكره لعبة الصراع، والمبارزة. غير أن الفرنسيين يحبون هذا كما يبدو: الروجبي، «المواجهة»، الطاولات المستديرة، الرهان، وكل ما هو غبي على الدوام. ويوجد معنى أكثر نفاذاً: إنه «التضاد في المصطلحات»، أي يوجد فخ منطقي، مضاعف الربط، ومن أصل ذهاني. وإن الكناية المنطقية للمعركة هي التالي الطبيعي، والناتج، وخارج الصراع، هذا، وإن لهذه الكلمة معنى آخر سنجده.

اللغة هي حقل المعركة، ويوجد مصنف كامل يحتاج إلى إنشاء، وكتاب يحتاج إلى صنع. ولا يوجد شيء وحشي في اللغة. إذ إن كل شيء فيها قائم على سنة، حتى اختبارات القوة على وجه الخصوص: السفسطة، والمخاصمة، والمواجهة السياسية، والمناقشات الثقافية اليوم. وإن النموذج -أو الصعود- ليتمثل في «المشاحنة» بالمعنى العائلي للكلمة.

ويوجد، في هذا الحقل المغلق للغة، والمبني كأرض لكرة القدم، مكانان متطرفان، وهدفان لا نستطيع أبداً أن نلتف حولهما: هناك الحماقة من جهة، وغير المرئي من جهة أخرى. وهذان جوهرتان (جوهرتان صاعقتان): شفافية للحماقة لا تكبو، وصلادة لغير المقروء يصعب كسرها.

* * *

لا ترتبط الحماقة بالرعب. وهي منتصرة دائماً (ومن المستحيل الانتصار عليها)، وإن انتصارها ليصدر عن قوة غامضة: إنها الكائن هنا عارياً تماماً في سموه. وإنه لينشأ عن هذا إرهاب وفتنة، إنه إرهاب الجثة وفتنتها (جثة ماذا؟ ربما جثة الحقيقة: الحقيقة بوصفها ميتة). فالحماقة لا تتألم (إن بوفار وبيكوشه أكثر ذكاء، فقد كانا يتألمان زيادة). وإن هذا ليعني أنها هنا إذن، وهي منفرجة كالموت. ولذا، فإن المؤامرة لا يمكن أن تكون سوى مؤامرة شكلية تعيدها من الخارج كتلة: «ليست الحماقة معضدي» (م. تيست). وتكفي هذه الكلمة في المرحلة الأولى. ولكن ثمة تدرج غير متناهي من الآراء. وإن هذا ليصبح حماقة.

إن هذه الآلة «للأزمنة» (إنها تشبه أزمنة المحرك التي نتحدث عنها)، لتعد مهمة بالنسبة إلى اللغة. فانظروا إلى الأنظمة القوية مثلاً على ذلك (الماركسية، التحليل النفسي)، إنها في المرحلة الأولى تمتلك وظيفة (فعّالة) ضد الحماقة: إن المرور بها مضيعة للبراءة. وإن هؤلاء الذين يرفضون تماماً الواحد والآخر (هؤلاء الذين يقولون لا مزاجاً، وعماء، وعناداً للماركسية، وللتحليل النفسي) ليجدون في مخبأ الرفض هذا، القائم في أنفسهم، ضرباً من الحماقة، والصلادة الحزينة. ولكن هذه الأنظمة تصبح في مرحلة ثانية أنظمة حمقاء. ولذا، فإن هذا ما إن يبدأ، حتى توجد الحماقة. وهنا يكون الأمر عصياً على الإلتفاف. إذ ذاك، نرغب في الذهاب إلى مكان آخر: سياو! أيها الخادم!.

* * *

يقال إن مثل هذا النص «غير مقروء». وإني لتربطني باللامقروئية علاقة حارقة. فأتألم أن يكون النص غير مقروء. ولقد

اتهمت غالباً بأني عصي على القراءة. ولذا، فإني أجد هنا عين الجنون الذي تعطيه الحماقة لي. فهل أكون أنا؟ هل يكون الآخر؟ وهل يكون الآخر غير مقروء (هل هو أحمق)؟ وهل أكون أنا بليداً، وغير ماهر، وهل أكون أنا من لا يفهم؟

إني أكون أمام النص الذي لا أعرف أن أقرأه ولا أستطيع أن أقرأه، فاقد الاتجاه. وإزاء هذا أصاب بدوخة، وبتشويش يأتي من قنوات متاهية: إن كل حُصَّبات الأذن تقع من جانب واحد. وتميل في سمعي (قراءتي) الكتلة الدالة للنص. فرهان الثقافة لا يجدد هواءها ولا يوازنها.

لا يمكن علمياً (لسانياً) الهيمنة على وضع اللامقروئية إلا باللجوء إلى المعايير. ولكن هذه المعايير ملتبسة، وتتنوع تدريجياً. وهذا يحيل حتماً إلى وضع للغة. وإن اللسانيات لتعلم حق العلم أنها محتاجة الآن أن تعنى بهذا، وإلا يكن ذلك فإنها ستهلك. ولكنها، لكي تقوم بهذا، فإنها تحتاج حينئذ أن تجذب إليها كل غطاء العالم والذات. ذلك لأن اللامقروئية تمثل حصان طروادة في قلعة العلوم الإنسانية.

ومع ذلك، فثمة، رغبة للمقروئية متزايدة، تنمو فيّ شيئاً فشيئاً. وإني لأشتهي أن تكون النصوص التي أتلقاها مقروءة بالنسبة إلي، كما إني أشتهي أن تكون النصوص التي أكتبها مقروءة هي أيضاً. فكيف يكون ذلك كذلك؟ إن ذلك يكون بالعمل على الجملة وعلى النحو. فأنا أقبل الأمر النظري (المرتبط بالجملة والذي تحدثت عنه جوليا كريستيفا بخصوص جملة خط اليد)، بشرط تلفيقه بأدوات أخرى غير النحو. فالجملة «المصنوعة جيداً» (تبعاً لنموذج تقليدي) هي جملة واضحة. بيد أنها يمكن أن تميل فقط نحو نوع من الغموض يسببه نوع معين من الحذف. ولذا، يجب تغيير المحذوفات،

والاستعارات أيضاً. ومن هنا، فإن الكتابة التي تكون استعارية باستمرار، تنهكني.

ثمة فكرة خرقاء تحضرني (إنها خرقاء لشدة ما فيها الإنسانوية): «إننا لن نقوى أبداً على قول أي حب (بالنسبة إلى الآخر، القارئ) يوجد في عمل الجملة». فهل هذه صدقة من صدقات النظرية، ووليمة من ولائم النحو؟ نجد أن الوليمة في علم اللاهوت السلبي تلجها غريزة الحب. فهل هذا يعني إذن: شبقية الجملة المقروءة.

* * *

أعود إلى تهديدات اللغة -إلى اللغة المعركة. وثمة استعارة تحضرني: إنها استعارة المحجم. فأنا أفكر باللغات القوية، والنسقية، كما أفكر بلغة أولئك الذين يملكون إيماناً، ويقيناً، وعقيدة. وإن هذا ليعد بالنسبة إليّ لغزاً دائماً. إذ كيف يمكن لجسد أن يلتصق بفكرة- أو كيف يمكن لفكرة أن تلتصق بجسد؟ توجد لغات محجمية، وإن لغزها ليتضاعف عندما يصبح نسق لغوي نسقاً مصححاً، وناقداً، ويهدف من حيث المبدأ إلى إزالة محجم اللغة، ويصير هو نفسه «صمغاً» به يصبح المناضل طفيلياً (سعيداً) في نموذج خطاب.

لقد اقترحت مرات عديدة (في الحقيقة، يجب أن أقوم به أنا شخصياً) إنشاء قائمة «لصور النسق» وشرعة. وإن هذه إذ تكون متساوقة مع «صور البلاغة»، فإنها ستكون طرقاً للفكر، وحججاً تمتلك الوظيفة نفسها من نسق لآخر (إن الشكل هو المقصود في كل هذا). ولقد يعني هذا أن نضمن مقدماً للنسق الإجابة التي يمكن أن نصنعها لمقولاته. وبقول آخر، فإننا ندخل إلى شرعته الخاصة، ولغته

الخاصة مقاومة لهذه الشرعة، وتلك اللغة. ويتطلب هذا أن نشرح هذه المقاومة تبعاً لنسقها التفسيري الخاص. فعندما يقول لنا فرانسوا وال هنا مثلاً إن التحليل النفسي اليوم هو الذخر الاستعاري الوحيد (فيتميز بهذا من الانحطاط العام للزمن الحاضر). وإنه لينتج، كما يبدو لي، صورة للنسق: يعلن التحليل النفسي أنه الوحيد الذي يشرف وظيفة، كانت هي الوحيدة التي تطرح مسلمة وتقوم بالوصف. وكذلك الحالة، عندما تشكل بيع فعل التحليل النفسي في الإجراء الذي لا يصدر عن اقتصاد البضائع، ولكن عن واجبات مائلة في المعالجة. أو أيضاً، عندما تقود الماركسية - على الأقل في ترجمتها المبتذلة - كل معارضة للماركسية نحو حجة طبقية. أو أخيراً، سنحيل إلى المسيحية. فهي تشكل نسقاً لغوياً كان قوياً في الماضي. وذلك عندما كان باسكال يخفي في الخطاب المسيحي عين مقاومة هذا الخطاب («إنك لن تبحث عني إذا لم تكن قد وجدتني سابقاً»).

تمتلك صور النسق هذه قوة عظمى (وهذه مصلحتها)، وإنه لمن الصعب الهروب منها، رغبة منا ليس في معارضة النسق باسم نسق آخر، ولكن رغبة منا فقط في «تعليق» إرادة الهيمنة التي تستلزمها مثل هذه اللغات والهروب منها. فكيف يمكن احتمال سلطات اللغة، وتحديدها، وإبعادها؟ وكيف يمكن الهروب من «التعصب» (عنصرية اللغة)؟

ما زالت لا توجد إجابة جديدة، كما يبدو لي، على سؤال قديم. فالتاريخ لم ينتج قفزة للخطاب: فهنا حيث قامت الثورة، فإن التاريخ لم يستطع «تغيير اللغة». ويقضي إذن رفض تهديدات اللغة، بتواضع، القيام باشتقاق في داخل الكلمات المعروفة (من غير أن يقلق المرء إذا كانت قد تقادمت). ونجد من ذلك مثلاً: التسامح، والديمقراطية، والعقد.

التسامح: يجب إعادة النظر في المفهوم، وتعيين تسامح جديد. والسبب لأنه يوجد لا تسامح جديد (وسيكون من المفيد إنشاء خارطة للعالم الحالي تتناسب مع اللاتسامح الجديد).

الديمقراطية: إنها كلمة مشبعة بالخيبة إلى حد القرف، بل إلى حد العنف أحياناً. فخدع الديمقراطية البرجوازية قد كشفت بإسهاب. ومع ذلك، يجب أن لا يرمي الطفل وماء حوض السباحة معاً. ولذا، فإني أحب نظرية عن «الطبقات المكتسبة» في التاريخ: تشبه البرجوازية الأرض. فلقد تكونت من عدة طبقات، بعضها جيد، وبعضها الآخر سيء. ويجب الانتقاء، كما يجب إنشاء جيولوجيا اختلافية. وبالإضافة إلى هذا، فيمكننا أن نحوز على فكرة صعبة عن الديمقراطية. فنحن نعرفها ليس بوصفها تحققاً لتجمع غريزي خانق، ولكن بوصفها «ذلك الذي عليه أن ينتج أرواحاً أرسطوقراطية» (كما قال أحد شراح سبينوزا).

العقد: يوجد لهذه الكلمة دائماً مصنف اجتماعي، وسياسي، كما يوجد مصنف يتعلق بالتحليل النفسي أيضاً. فلنترك هذا جانباً، ولنعرف العقد على أساس الحد الأدنى بوصفه قانوناً متعرجاً (رخواً) يمنع الآخر (كما يمنعني إذن) من إغلاقي في كماشة مصطلح مضاعف: إما أن يكون المرء قذراً (هذا إذا أردت أن أجيب على ضرباته وعلى إرادته السلطوية)، وإما أن يكون المرء قديساً (هذا إذا أردت أن أجيب على كرمه). وفي الحقيقة، فإن العقد يمتلك هذه الفضيلة: إنه يعفي أياً كان من أن يكون ملعوناً أو من أن يكون بطلاً (يقول بريخت: «تعيس الوطن الذي يحتاج إلى بطل»).

* * *

يستلزم كل هذا وجود جبن على عيني، كما يستلزم عدم وجود معنى للصراعات. وإني لأحس جيداً في معظم الأحيان كما لو أني «غلو تافه» لإرادات الصراع، ولأمنية الدمار التي «يقتلعها هذا». ويأخذ هذا الانطباع بالتفاهة شكلاً من أشكال الحكمة: من يريد أن يكون عنيفاً، فلديه فكرة تافهة عن العنف. وأما بالنسبة إليّ، فإن العنف الواقعي، هو العنف الذي يتمثل في «كل شيء يحدث»، وفي الخراب، وفي النسيان، وفي المستحيل الهائل. ولذا فإن عنف المحو هو أشد عنفاً من عنف التصدع. وكذلك، فإن الموت عنيف: إنه أقل عنفاً من هذا الذي يعطيه، ومن هذا الذي نريد أن نعطيه، ومن ذاك الذي يأتي وحده (الوحدة عنف، وربما يستطيع أن يفهم هذا شخص له عمر معين).

* * *

إنها معركة الأنساق اللغوية. وإنها لتتمثل في استعارة المعجم. فلنعد الآن إلى معركة الصور («الصورة»: هي ما أعتقد أن الآخر يفكر فيّ). كيف لصورة عني أن «تنشأ» إلى درجة أصبح فيها جريحاً؟ إليكم استعارة جديدة: «إن الزيت في المقلاة ممد، ومسطح، وصقيل، وغير طنان (ويكاد لا يصدر عنه شيء سوى بعض البخار): إنه ضرب من المادة الأولى. ألقوا فيه ظرفاً من البطاطا: إنه يشبه طُعماً رميناه إلى حيوانات تنام بعين، وترصد بالأخرى. وإنها لتتهاوى جميعاً، فتحيط، فتهاجم مثيرة ضجة. إنها وليمة شرهة. ولقد نرى أن قطعة البطاطا محاصرة -إنها لم تدمر، ولكنها غدت قاسية، ومشوية، ولها لون الجراميل. فلقد أصبحت بهذا شيئاً: إنها بطاطا مقلية. وهكذا، فإن النسق اللغوي الجيد يشتغل على كل الأشياء، فينهمك، فيحاصر، فيثير صخباً، فيقسو، ثم ينام. وإن كان اللغات لتعد أنساقاً،

وللقلي دقيقة. وهاهنا يكمن غليان المعركة اللغوية. ولـذا، فـإن لغـة (الآخر) تحولني إلى صورة، تماماً كما تتحول البطاطا الفجـة إلـى بطاطا مقلية.

* * *

انظروا كيف أصبح صورة (مقلياً) تحت هجمة النسق اللغوي الذي يحفر تماماً كعامل منجم: إنها النزعة الباريزية المتأنقة «وغير الملائمة» فيما يخص «مقاطع من خطاب الحب»: «إن رولان بارت كاتب لذيذ، يكتب المقال، ويفضل البالغين الأذكياء، وجامع طليعي، وإنه ليفتت الذكريات التي لا تروى بلهجة المحادثات الراقية في الصالونات، ولكنها لا تخلو مع ذلك من حذلقة ضيقة تتعلق «بالافتتان». وإننا لنجد في مثل هذا الوضع نيتشه، وفرويد، وفلوبير، والآخرين». ولذا نرى أنه لا مندوحة عن هذا، وأنه يجب علي أن أمر بالصورة. فالصورة عبارة عن خدمة عسكرية إجتماعية. وأنا لا أستطيع أن أستثني نفسي منها، كما لا أستطيع أن أعفي نفسي، وأن أهرب، إلى آخره. ثم إني لأرى الرجل مريضاً بالصور، ومريضاً بصورته. فإذا سعى أن يعرف صورته، فإن الأمر سيصبح مضطرباً، ومضنياً (ولن نصل فيه أبداً إلى شيء)، ومساوقاً لعناد شخص يريد أن يعرف إذا ما كان محقاً في كونه غيوراً (يقول غولو مستفهماً عبثاً ميزيلاند المحتضرة «بؤس حياتي»).

إن الطاوي، لكي يكون خالداً (لكي يكون الجسد خالداً، وليس الروح التي لا يهتم بها إلا قليلاً)، فإنه يوصي بالإمساك عن الزروع. وإني لأتمنى، وأتحسر على الإمساك عن الصور، لأن كل صورة سيئة. فالصورة «الجيدة» هي صورة قبيحة خفية، ومسمومة. وهي إما

خطأ، وإما قابلة للجدل، وإما مستحيلة، وإما غير ثابتة، وإما قابلة للانعكاس (يعد الثناء بالنسبة إلي جرحاً). وأضرب على ذلك مثلاً: إن كل «تشريف» يقرر لكم إنما هو مؤسسة للصورة. ويجب علي إذن أن أرفضه. ولكني إذ أفعل ذلك أنشئ صورة، إنها صورة ذلك الذي يرفض التشريفات (الصورة الأخلاقية، والرواقية). ولقد يعني هذا إذن أنه يجب ليس هدم الصور، ولكن قلعها، وإبعادها. ويوجد في التأمل الطاوي مسارة هي «تناقض المعدن»، وذلك على شكل طريقين ممكنين، أعطيهما أسماء إغريقية: إرجاء، تعليق، إلصاق، الموكب.

* * *

الإرجاء، وهو مفهوم شكوكي، هو تعليق الحكم. وإني لأقول: تعليق الصورة. والتعليق ليس السلب. ولقد كان اللاهوت السلبي يعرف هذا الفرق جيداً: إذا كان فائق الوصف ولا يمكن قوله، فإنه يتوقف عن أن يكون فائق الوصف لأننا نقول شيئاً عنه إذ نسميه على هذا النحو». وإذا كنت أرفض الصورة، فإني أنتج صورة ذلك الذي يرفض الصور. ولقد أوصى القديس أغوستان بتجنب هذا الإحراج عن طريق الصمت. ويجب على المرء أن يحوز في ذاته صمتاً للصور. ولا يعني ما نقول أن هذا الصمت سيكون لا مفارقة عليا، وصفاء التمكن. فالإرجاء، والتعليق، يظلان صورة: سأبقى منفعلاً (بالصور)، ولكني لن أبقى معذباً.

* * *

إليكم شكلاً عفوياً للإرجاء: أحس بأني غير قادر أن أغضب ضد «الأفكار». بيد أني أستطيع من غير ريب أن أنزعج وأتضايق -أو

ربما أرتعب- من الأفكار «التافهة». فالأفكار «التافهة» تمثل رأياً معترفاً به، ورأياً عاماً، ولكنها لا تمثل مذهباً. ذلك لأنه لا توجد أفكار تافهة في العقل. وإن المثقف لينجز اعترافاً بالذكاء (بيد أن بعض سلوكه هو الذي يعبر احتمالاً عن ذكاء قليل). وإن هذا الضرب من اعتدال المزاج إزاء «الأفكار» لتعوضه حساسية حية، إيجابية أو سلبية، للبشر وللشخصيات: لقد كان ميشليه يعارض الفكر الفيلقي (استعمال القانون، والشرعة، والفكرة، وعالم فقهاء القانون، والنسّاخ، والقضاة، والجاكوبيين - وأضيف: عالم المناضلين) بالفكر الجيبليني الناتج عن اهتمام بالجسد، وبروابط الدم. ولأني مرتبط بعبادة الإنسان للإنسان، فإني أحسني جيبلانياً أكثر من كوني غيلفياً.

* * *

ثمة طريقة لإبطال الصورة. ولعلها تكون في إفساد اللغات، والمفردات. وإننا لنصل إلى ذلك، والدليل يكمن في إثارة سخط الصفائيين وغضبهم، وإثارة المختصين. وإني لأستشهد بالآخرين قابلاً أن أزورهم: إني أقوم بزلق المعنى والكلمات (إني أحيل هنا إلى مومتين لأنطوان كومبانيون). وهكذا لحال بالنسبة إلى السيميولوجيا التي ساعدت في تكوينها، فقد كنت شخصياً مفسدي الخاص، ولقد مررت من جانب المفسدين. ويمكن القول إن حقل هذا الفساد هو الجمال، والأدب. فكلمة «caTasTrophe - مصيبة» عند «ر. توم» تعد كلمة تقنية في الرياضيات. ولقد استعملت كلمة «مصيبة» استعمالاً سيئاً، فأصبحت تعني شيئاً «جميلاً». ولذا، فإنه لا يوجد تاريخ إلا لأن الكلمات يفسد بعضها بعضاً.

تكلمت عن معركة اللغات، وعن معركة الصور. ولقد قلت إن

الانحراف الرئيس، بعيداً عن هذه المعارك، هو التعليق: الإرجاء. وثمة منظور آخر للتحرير: الإلصاق. فإذا عدنا إلى الإغريقية، فسنجد أن كلمة «Machè» تعني المعركة عموماً، ولكنها تعني أيضاً بمعنى تقني، يخص التقانة: التناقض في المصطلحات (إننا نرى الشرك الذي نغلق الآخر فيه إذ نقاتل باللغة)،، ويكون لكلمة معركة في هذا المعنى نقيض هو الإلصاق: تجاوز التناقض (إني أفسر: رفع الشرك). وإذا كان هذا هكذا، فإن لكلمة الإلصاق معنى آخر: موكب الأصدقاء الذين يرافقونني، ويقودونني، والذين إليهم أترك نفسي. وإني أريد أن أشير بهذه الكلمة إلى هذا الحقل النادر حيث الأفكار تنفذ بانفعال، وحيث الأصدقاء، من خلال الموكب الذي يصاحبون فيه حياتكم، يسمحون لكم بالتفكير، والكتابة، والكلام. وإن هؤلاء الأصدقاء ليفكرون في رأسي، وإن لأفكر من أجلهم. ويوجد في هذا اللون من العمل الثقافي (أو الكتابة) شيء سقراطي: لقد كان سقراط يمسك بخطاب الفكرة، ولكن منهجه، أي الخطاب الذي يسير خطوة فخطوة، كان عاشقاً. ولكي يتكلم، فإنه يحتاج إلى دعم الحب الملهَم، وإلى رضى معشوق، تسجل أجوبته تقدم الاستدلال. فقد كان سقراط يعرف الالتصاق. ولكنه (وهذا هو ما أقاومه) كان يحافظ على شرك التناقضات فيه، وعلى خيلاء الحقيقة (ولكي ننتهي، فلا شيء يدهش إذا كان «يمجد» - الألسبياد ويرفضه).

مداولة

6

أنا لم أكتب قط مذكراتي - أو بالأحرى، لم أعرف أبداً إذا كان علي أن أكتبها. كنت أبدأ في بعض المرات، ثم كنت أتخلى سريعاً جداً - ومع ذلك، فقد كنت أبدأ فيما بعد، فهذه رغبة خفيفة تتناوب، من غير منغص مذهبي ولا كثافة. وإني لأعتقد أنه باستطاعتي أن أشخص هذه «المرض» بكتابة المذكرات: إنه شك لا ينقضي يتعلق بهذا الذي نكتب فيه.

وهذا الشك شك مخاتل: إنه شك - تأخيري. عندما كنت أكتب الملاحظة اليومية في البداية، كنت أشعر بلذة ما. فقد كان الأمر بسيطاً وسهلاً. ولم يكن ثمة ما يدعو إلى بذل الجهد لكي أجد ما أقول. فالمادة موجودة هنا، وفوراً. ولقد كان الأمر كما لو أنه منجم مفتوح الفضاء. وما كان عليّ سوى أن أنحني. وليس علي أن أحوله: إنه من المادة الخام، وله ثمنه. وفي زمن ثانٍ قريب من الأول (كنت، مثلاً، أقرأ اليوم ما كتبت أمس) كان الانطباع سيئاً: إنه غير مقبول، وإنه ليشبه طعاماً رهيفاً يتغير طعمه، ويفسد، ويصبح غير شهي ما

بين يوم وآخر. فلقد لاحظت بيأس «الصدق» المفتعل، والضحالة الفنية «للعفوية». وثمة ما هو أسوأ أيضاً: إني لأقرف وأغضب إذ ألاحظ «تكلفاً» لم أرده قط. فالضمير «أنا» يعد «متكلفاً» في حالة المذكرات، لأنه يعمل على وجه التحديد (لا يتحول بفعل العمل). والمسألة مسالة تأثير وليست مسألة قصد، وإن كل صعوبة الأدب لتكمن هنا. وعندما تقدمت سريعاً في قراءتي، شعرت بملل من تلك الجمل التي لا تحتوي على أفعال (ليل الأرق، الثالثة تباعاً من قبل، إلى آخره)، أو على جمل يكون الفعل فيها مختصراً بإهمال (قابله.. فتاتين، في ساحة القديس s) - ولقد حاولت عبثاً أن أتمم الشكل (قابلت، أمتلك ليلة من الأرق)، بيد أن الرحم الذي كانت تتشكل فيه المذكرات، أي اختصار الفعل، يستمر في أذني ويزعجني وكأنه تكرار. وإذا أعدت، في مرحلة ثالثة، قراءة صفحات المذكرات عدة أشهر، وعدة سنوات بعد كتابتها، من غير أن يرتفع شكي، فإني أشعر بشيء من اللذة لما أتذكر بفضلها. وهناك أيضاً الأحداث التي ترميها، والانعطافات (الضوئية، والمناخية، والمزاجية) التي تجعلني أعيشها. وفي النتيجة، لا توجد أي منفعة أدبية إذ نبلغ هذه النقطة (اللهم إلا بالنسبة إلى مشكلات الصياغة، أي الجمل) ولكن يوجد نوع من التعلق النرجسي (نرجسية ضعيفة: يجب ألا نبالغ) بمغامراتي (والتي لا تدع ذكراها إبهاماً، ذلك لأن التذكر هو التثبت أيضاً، وهو أخذ للمرة الثانية لما لن يعود أبداً). ولكن، لمرة إضافية أيضاً، هل هذه اليقظة النهائية التي تم الوصول إليها بعد عبور جملة من الجمل المرفوضة، تبرر (نسقياً) كتابة المذكرات؟ وهل هذا يستحق الجهد؟

لن أوجز هنا تحليلاً للجنس «مذكرات» (توجد كتب حول هذا الموضوع)، ولكن سأجري فقط تداولاً شخصياً، موجهاً لاستخلاص

قرار عملي: هل يجب عليّ أن أكتب المذكرات لكي أنشرها؟ وهل أستطيع أن أجعل من المذكرات عملاً؟ لن آخذ إذن إلا الوظائف التي تستطيع أن تزهر أفكاري. فلقد كان كافكا مثلاً، يكتب المذكرات لكي «ينتزع قلقه»، أو إذا كنا نفضل فلكي «يجد خلاصه». بيد أن هذا الحافز لن يكون طبيعياً بالنسبة إليَّ، أو لن يكون ثابتاً على الأقل. وكذلك الحال بالنسبة إلى الغايات التي نعزوها للمذكرات الحميمية. فهذه لا تبدو لي ملائمة. لأننا نربطها كلها بالمنافع ووهم «الصدق» (القول للذات، وتنويرها، ومحاكمتها). ولكن التحليل النفسي، والنقد السارتري سيء النية، والنقد الماركسي، ونقد الإيديولوجيين، قد جعلوا الاعتراف عبثاً. فالصدق ليس سوى تخييل من الدرجة الثانية. لا، إن مبررات المذكرات الحميمية (بوصفها عملاً) لا يمكن إلا أن تكون أدبية، بالمعنى المطلق للكلمة، حتى ولو كان هذا المعنى توقاً إلى الماضي. هذا، وإني لأرى هنا أربعة حوافز.

الأول، ويتجلى في إعطاء نص ملون بفردية الكتابة، وبالأسلوب (كما كنا نقول في الماضي)، وباللهجة الخاصة بالكاتب (كما كنا نقول في زمن مضى). ونسمي هذا الحافز: الحافز الشعري. وأما الثاني، فيقوم على جعل آثار العصر، من غير تمييز بين عظائمها، سواء كان ذلك ما يخص الأخبار العامة أم تفاصيل الأخلاق، نثاراً من الغبار. ألا أجد لذة بالغة إذ أقرأ في مذكرات تولوستوي حياة السنيور الروسي في القرن التاسع عشر؟ ونسمي هذا الحافز: الحافز التاريخي. وأما الثالث، فيجعل من المؤلف موضوعاً مرغوباً. فأنا أحب أن أعرف عن الكاتب الذي يهمني حميمية، كما أحب أن أعرف المسكوكات اليومية لعصره، ولذوقه، ومزاجه، ووساوسه. ويمكنني أن أذهب إلى حد تفضيل شخصه على مؤلَّفه، وأن أقذف بنفسي لهفاً على مذكراته، تاركاً كتبه. ولقد يعني هذا أني أستطيع إذن، جاعلاً من نفسي مؤلف

لذة عرف الآخرون أن يعطوها لي، أن أحاول إثارة الجاذبية بدوري عن طريق هذه الدورة التي تنقلني من الكاتب إلى الشخص، ومن الشخص إلى الكاتب، أو أن أشعر، وهذا أعظم خطراً، بأني «أساوي أفضل مما أكتب» (في كتبي): تنهض كتابة المذكرات حينئذ بوصفها قوة أكثر (نيتشه: Plus von Macht)، وإننا لنعتقد بأنها ستسد مسد النقص في الكتابة. ونسمي هذا الحافز: الحافز الطوباوي، مادمنا في الحقيقة نريد أن نأتي على المتخيل جميعاً. وأما الحافز الرابع، فيكمن في إنشاء المذكرات في ورشة من الجمل: ليس في جمل «جميلة»، ولكن في جمل مستقيمة. وهذا يعني ضبط التعبير بلا توقف (وليس العبارة)، وذلك تبعاً للنزق وللاهتمام، ووفاء لعزم يشبه الانفعال كثيراً: «ستبتهج كليتاي عندما تعبر شفتاك عن أشياء منضبطة» (Prov. 23,16). ونسمي هذا الحافز: الحافز العاشق (وربما نسميه أيضاً: الوثني. فأنا أجعل الجملة وثناً).

إنه على الرغم من تفاهة انطباعاتي، فإن الرغبة في كتابة المذكرات إذن، رغبة معقولة. وإني لأستطيع أن أقبل أنه من الممكن، في إطار المذكرات، المرور مما يبدو لي بداية أنه غير خاص بالأدب إلى شكل يجمع فيه النوعيات: الفردانية، الأثر، الجاذبية، تيمية اللغة. ولقد قمت خلال الأعوام الأخيرة بثلاث محاولات. ولقد كانت الأولى هي الأعظم خطراً، لأنها تجد موضعها أثناء مرض أمي. ولقد كانت الأكثر طولاً، ربما لأنها كانت تجيب على قصد كافكا عن التعبير عن السأم في طريق الكتابة. وأما عن المحاولتين الأخريين، فلم تتعد الواحدة منهما مذكرات اليوم الواحد. ولقد كانتا تجريبيتين، مع العلم أني أعيد القراءة من غير حنين إلى اليوم الذي مضى (لا أستطيع إلا أن أعطي واحدة، وأما الثانية فتتعلق بشخص غيري).

- 1 -

u ... 13 تموز 1977

السيدة...، خادمة البيت الجديدة. عندها طفل مصاب بالسكري، وإنها، كما قالت لنا، لتعنى به بإخلاص وكفاءة. غير أن النظرة التي لها عن هذا المرض محيرة: إنها لا تريد، من جهة، أن يكون السكري وراثياً (فهذا علامة على عرق سيء)، وهي تقبل، من جهة أخرى، أن يكون السكري قدراً، فتحرر بهذا الأصلَ من أي مسؤولية. وإنها لتطرح المرض بوصفه صورة اجتماعية، وهذه الصورة إنما هي صورة مفخخة. وتظهر العلامة كما لو أنها ينبوع للتكبر والملل: وهذا ما كان بالنسبة إلى جاكوب - إسرائيل الذي خلع الملاك وركيه وفكيه: إنها المتعة من أن يُلاحظ والحياء.

أفكار مظلمة، مخاوف، سأم: إني لأرى موت الكائن العزيز، فأجن، إلى آخره. وهذا الخيال نفسه هو عكس الإيمان. ذلك لأن المرء يقبل قدر الشقاء بلا توقف، ولا يقبل أن يتخيله بلا توقف. فالكلام هو التأكيد (هنا أيضاً فاشية اللغة). وإني إذ أتخيل الموت، فإني أكتشف المعجزة، أما مجنون أو ورديه، فقد كان لا يتكلم وكان يرفض اللغة الثرثارة والحاسمة من الداخل. ماذا يكون إذن عدم القدرة على الإيمان؟ فهل يمكن أن يكون عشقاً إنسانياً جداً؟ وهل ينفي العشق الإيمان؟ وهل يمكن للعكس أن يكون؟

لقد كانت شيخوخة جيد وموته (وهذا ما أقرأه في «دفاتر السيدة الصغيرة») محاطين بالشهود، ولكني لا أعلم ماذا أصبح هؤلاء الشهود: فهل مات معظمهم بدورهم من غير ريب؟ ثمة لحظة يموت فيها الشهود أنفسهم من غير شهود. لقد صُنع التاريخ هكذا من الانفجارات الصغيرة للحياة، ومن أموات لا تناوب بينهم. كما صنع من عدم قدرة الإنسان على بلوغ المراتب، وعلى بلوغ علم المراتب. ويمكننا،

على العكس من هذا، أن نحيل إلى الإله التقليدي القدرة على رؤية المراتب غير المتناهية: سيكون «الله» هو الدليل المطلق.

(الموت، الموت الحقيقي، إنما يكون عندما يموت الشاهد نفسه. يقول شاتوبريان عن جدته وعن عمته: «ربما أكون الإنسان الوحيد في العالم الذي يعلم أن هذه الشخصيات قد وجدت»: أجل، ولكن كما كتب ذلك، وجيداً، فإننا نعلم هذا أيضاً، وإن علمنا ليكون على الأقل ما دمنا نقرأ شاتوبريان).

14 تموز 1977

ثمة صبي، عصبي، ومهتاج، مثل كثير من الأطفال الفرنسيين الذين يلعبون مباشرة لعبة الراشدين. وقد تنكر بزي رمان الأوبيريت (أبيض وأحمر) وسيسبق الزمرة من غير ريب.

لماذا يكون الهم هنا أشد ضراوة من باريس؟ تشكل هذه القرية عالماً طبيعياً، ونقياً من كل ثروة، إلى درجة أن حركات الحساسية تبدو فيها منزاحة عن مواضعها، ولأني مبالغ، فإني مستثنى إذن.

إنه ليبدو لي أننا نتعلم كثيراً من الأشياء عن فرنسا في زمن العودة إلى القرية، أكثر مما نتعلم في باريس خلال عدة أسابيع. ربما يكون هذا وهماً؟ فهل هو الوهم الواقعي؟ يشكل العالم الريفي، والقروي، والزراعي المادة التقليدية للواقعية. فأن يكون المرء كاتباً في القرن التاسع عشر، فهذا يعني أن يكتب من باريس عن الريف. وإن المسافة لتجعل كل شيء يعني. بينما أنا في المدينة، وفي الشارع، فتهطل عليَّ قنابل الأخبار، وليس المعاني.

15 تموز 1977

ثمة هدوء في البيت، وفي الريف في الخامسة بعد الظهر،

وثمة ذباب. وكانت أقدامي تؤلمني قليلاً، تماماً كما كانت تؤلمني عندما كنت طفلاً، وكانت عندي ما نسميه أزمة نمو - أو كما لو كنت مصاباً بالرشح. وكان كل شيء لزجاً ونائماً. وكما هي الحال دائماً كان وعيي حياً، إنه حيوية «تعبي» (تضاد في المصطلحات).

زيارة «ز»: كان يتكلم بلا توقف في الغرفة المجاورة. وليست الضوضاء هي ما كان يزعجني، ولكن تفاهة الحديث (وليته كان يتكلم لغة أجهلها، ولكنها كانت موسيقية) ثم إني مندهش دائماً، بل متخبل بسبب مقاومة الآخرين، فالآخر بالنسبة إليّ، هو الذي لا يتعب. وإن الطاقة - وخاصة الطاقة اللغوية - لتذعرني. وربما تكون هذه اللحظة (ماعدا العنف) هي اللحظة الوحيدة التي أعتقد فيها بالجنون.

16 تموز 1977

من جديد، بعد أيام غائمة، جاء صباح جميل: روعة في الجو ورقة: حرير طري ولماع. وإن هذه اللحظة الفارغة (التي لا يوجد فيها معنى) لتنتج كمال البداهة: إنه يستحق العيش. وكنت لا أفوت مشتريات الصباح (عند البقال، والخباز، بينما تكون القرية خلاء تقريباً)، إذ لاشيء في العالم يعد لها متعة.

ستذهب «مام» اليوم، إنها جالسة في الحديقة، وعلى رأسها قبعة كبيرة من القش. وإنها، ما إن تتحسن صحتها قليلاً، حتى يشدها البيت، وتأخذها الرغبة في التدخل فيه. فهي تعيد ترتيب الأشياء، وتوقف الشوفاج في النهار، وهذا أمر ما كنت لأفعله مطلقاً.

كنت في فترة بعد الظهر، تحت شمس ساطعة، تميل إلى الغروب، أقوم بحرق بعض النفايات في مؤخرة الحديقة. وثمة فيزياء كاملة، يجب مراعاتها. كنت مسلحاً بقضيب طويل من الخيزران، قلّبت كدسة من الأوراق تحترق ببطء. يحتاج الأمر إلى صبر. إن مقاومة

الورق لأمر عجيب. وكان، على العكس من هذا، ثمة كيس بلاستيكي زمردي (بالإضافة إلى روائحه) يحترق بسرعة جداً، فلا يذر بقية: إنه كان يتبخر بكل معنى الكلمة. وإن هذه الظاهرة لتستطيع، بمئة فرصة، أن تستخدم كاستعارة.

ثمة حدث صغير لا يصدق (قرأته في جريدة الجنوب الغربي، أو سمعته في المذياع؟ أتذكر): لقد اتخذ قرار في مصر بإعدام المسلمين الذين يتخذون ديناً آخر. وطردت من الاتحاد السوفيتي متعاونة فرنسية لأنها أعطت رشوة لصديقة سوفيتية. ويمكن للمرء أن يؤلف قاموساً معاصراً بمظاهر التعصب (إن الأدب، ويعد فولتير نموذجاً في هذه الحالة، لا يمكن التخلي عنه مادام الشر مستمراً ويحمل شهادات عنه).

17 تموز 1997

إننا لنحسب أن صباح يوم الأحد يزيد جمال الطقس. إذ توجد كثافتان شاذتان تعزز الواحدة الأخرى.

إنني لا أمل إذ أقوم بالطبخ. فأنا أحب العمليات. وإني لألتذ إذ ألاحظ أن الأشكال المتغيرة للطعام آخذة في الحدوث (تلوينات، تثخين، انكماش، تبللر، استقطاب إلى آخره). ولهذه الملاحظة شيء معيب. وعلى العكس من ذلك، فإن مالا أعرف أن أصنعه، وما أفشل فيه، هي المعايير، والأزمنة: إني أضع زيتاً كثيراً لأني أخاف أن يحترق الطعام. وإني لأتركه على النار كثيراً خشية أن لاينضج جيداً. وباختصار، إني خائف لأني لا أعلم (كم، كم من الزمان). ومن هنا يصدر أمن الشرعة (إنه نوع من زيادة المعرفة): أحب أن أطهو الرز أكثر من البطاطا، ذلك لأني أعلم أنه يحتاج إلى سبع عشرة دقيقة. وإن هذا الرقم ليسحرني، ذلك لأنه دقيق (إلى درجة يكاد يكون فيها أخرقاً) إنه مدور، ولذا يبدو لي مغشوشاً، فأضيف إليه.

18 تموز 1977

اليوم، هو عيد ميلاد «مام». وأنا لا أستطيع أن أقدم لها سوى زر زهرة من الحديقة. وعلى كل، هل هو الأول والوحيد منذ إقامتنا هنا. تأتي «مير» مساء، فتتعشى وتطهو: الشوربة، والبيض المقلي مع الفلفل. إنها تحمل معها الشامبانيا، والكاتو المصنوع باللوز من بيرهوراد. أرسلت «مام. ل» زهوراً من حديقتها مع واحدة من بناتها.

تخيلات شومانيان بالمعنى القوي: تكملة مقطوعة من نزق متناقض. أمواج من السأم، تخيلات عن الأسوأ وبهجة غير موفقة. فهذا الصباح، في قلب الهم، ثمة مجموع متوحد من السعادة: الطقس (جميل جداً، وخفيف جداً)، والموسيقى (لهايدن)، والقهوة، والسيجار، وريشة جيدة، والضوضاء المنزلية (الذات الإنسانية بوصفها نزوية: إن انقطاعها يخيف، وينهك).

19 تموز 1977

بينما كنت عائداً، في الصباح الباكر، بعد أن اشتريت الحليب، دخلت إلى الكنيسة لكي أرى. لقد أعيد تجديدها تبعاً لنيور لوك المجمعي: إنها معبد برونستانتي تماماً (لقد كانت الأروقة الخشبية وحدها من غير تقاليد باسكية). فلا توجد صورة، وقد أصبح المذبح مجرد طاولة بسيطة. وليس ثمة شمعة، كما هو بدهي: هذا مؤسف، أليس كذلك؟

نمت نصف نومة على سريري في السادسة مساء، وكانت النافذة مفتوحة، تستقبل نهاية نور اليوم الرمادي. وكنت حينئذ أشعر ببهجة العوم. فكل شيء مائع، ومشبع بالهواء، وسائغ (أشرب الهواء، والطقس، والحديقة). وبما أنني كنت منهمكاً في قراءة سوسزوكي، فقد بدا لي أن هذا الأمر قريب من الحالة التي يسميها الزن

«السابي»، أو قريب أيضاً (لأني كنت أقرأ بلانشو كذلك) من «الميوعة الثقيلة» التي كان بروست يتكلم بخصوصها.

21 تموز 1977

كنا نقلي شحم الخنزير، والبصل، والزعتر، إلى آخره. كان كل شيء يتجعد، وكانت الرائحة رائعة. بيد أن هذه الرائحة، ليست هي رائحة الطعام الذي نحمله إلى الطاولة. ذلك لأن ثمة رائحة لما نأكل، وأخرى لما نعد (ملاحظة خاصة «بعلم تموج النسيج»، أو «بالتعرق»).

22 تموز 1977

يبدو أنه يوجد مشروع وحيد منذ بعض السنوات: إنه سبر حماقتي الخاصة، أو أيضاً، إنه قولها، وجعلها موضوعاً لكتبي. ولقد قلت على هذا النحو الحماقة «المتبجحة» والحماقة العاشقة. وثمة حماقة ثالثة، تحتاج إلى قولها في يوم من الأيام: إنها الحماقة السياسية. فما أفكر فيه سياسياً عن الحدث (وإني لا أتوقف عن التفكير في بعض الأشياء)، يوماً بعد يوم، إنما هو حماقة. وإن هذه الحماقة هي التي يجب الآن التعبير عنها في الكتاب الثالث لهذه الثلاثية الصغيرة. وهذا ضرب من ضروب المذكرات السياسية. وإن هذا ليحتاج إلى شجاعة عظمى، ولكن ربما يعزِّم هذا الأمر ذلك الخليط من الملل، ومن الخوف، ومن السخط الذي يكوّن السياسي بالنسبة إليّ (أو يكوّن السياسة بالأحرى).

إن الضمير «أنا» أكثر صعوبة في الكتابة منه في القراءة.

البارحة مساء، في كازنو، وهو سوق آنغليت الضخم، كنا مسحورين بهذا المعبد البابلي للبضائع. لقد كان ذلك فعلاً «العجل الذهبي»: تكديس «للثروات» (سوق جيد)، جمع للأنواع (مصنفة نوعاً)، سفينة

نوح للأشياء (من القبقاب السويدي إلى الباذنجان)، تكويم مخاتل للعربات، ولقد برز اليقين عندنا فجأة أن الناس يشترون أي شيء (وهذا ما أفعله أنا شخصياً). وتمثل كل عربة، عندما تقف أمام كوة الخروج، بطاقة فاحشة للهوس، وللغريزة الجنسية، وللفساد، وللضلال، ولخبل الحامل. تظهر بدهية، أمام عربة تمر أمامنا رائعة وكأنها عربة يجرها جوادان، تقول إنه ليس ثمة ضرورة لكي تكون البيزا مغطاة بورق من السلفاة يسترخي فيها.

أحب أن أقرأ (ولكن هل يوجد؟) قصة عن الدكاكين. إذا ماذا كان يجري قبل سعادة السيدات؟

5 آب 1977

كنت أتابع رواية الحرب والسلام. فانفعلت بعنف وأنا أقرأ موت العجوز بولكونسكي، وكلماته الحنونة لابنته («يا عزيزتي، يا ابنتي»)، وحيرة الأميرة لكي لا تزعجه في الليلة السابقة، بينما كان هو يناديها، وشعور ماري بالذنب لأنها تمنت للحظة أن يموت أبوها، متوقعة أن تجد في موته حريتها. وقد كان كل ذلك: هذا الحنان، وهذا التمزق، في وسط الازدحام الأكثر شناعة، وأثناء الوصول المهدد للفرنسيين، وضرورة السفر إلى آخره.

إن للأدب علي أثراً أكثر عنفاً من الدين. وأريد أن أقول هنا ببساطة، إنه مثل الدين. ومع ذلك، فإن لاكاسان يعلن في «الخمسة عشر» بحسم: «إنه لم يعد للأدب وجود إلا في الكتب الوجيزة». وهاأنا أُنكَر باسم.. الرسوم المتحركة.

لقد كان الطقس رائعاً هذا الصباح حوالي الساعة الثامنة. ولقد استحوذت عليّ شهوة ركوب دراجة مير، لكي أذهب إلى الفران. بيد أني لم أركب الدراجة مذ كنت صبياً. وقد وجد جسدي هذه

العملية غريبة جداً، وصعبة جداً. ولقد تملكني الخوف (من الصعود والنزول). ولقد قلت كل ذلك للفرانة - وعندما خرجت من الفرن، راغباً ركوب دراجتي سقطت عنها. وتركت نفسي للحظة تسقط بصورة مبالغ فيها، قدماي في الهواء، وجسمي في وضعية مثيرة للضحك. ولقد فهمت حينئذ أن هذه الإثارة للضحك هي التي أنقذتني (من مصاب عظيم جداً): لقد اصطحبت سقوطي، وبذلك جعلت من نفسي مشهداً، وأصبحت مثاراً للضحك. ولكنني بهذا قللت من الأثر.

فجأة، صرت غير مبالٍ أن لا أكون حديثاً.

(... ومثل الأعمى الذي يتحسس بإصبعه نص الحياة ويعرف من هذا وذاك، «وهذا ما قيل من قبل»).

- 2 -

باريس 25 نيسان

أمسية لا طائل منها.

البارحة مساء، نحو الساعة السابعة مساء، وتحت مطر بارد لربيع سيء، صعدت الحافلة 58 ركضاً. ولم يكن في الحافلة، على نحو غريب، غير العجائز. ثمة زوجان يتكلمان عن قصة من قصص الحرب (أيها؟ إننا لن نعلم): فكان الرجل يقول بإعجاب: «لا يوجد تحليق فوق الحدث، فكل التفاصيل موجودة». نزلت في محطة الجسر الجديد. وبما أنني كنت متقدماً على موعدي، فقد تسكعت قليلاً على رصيف الميجيسري. وكان هناك عمال يرتدون القمصان الزرقاء (أشعر أن أجورهم كانت سيئة)، يرتبون بفظاظة الصناديق الكبيرة على العربات. وكان ثمة بط، وحمام (إن الطيور لحمقاء) يتخبطون وينزلقون بأعداد كبيرة من جهة إلى أخرى. وأما الدكاكين، فكانت مغلقة. ولقد رأيت

من شق الباب كلاباً: كان الواحد منهم يزعج الآخر لعباً. وكان الآخر يبعده عنه بشكل إنساني جداً. ولمرة إضافية استحوذت علي الرغبة في امتلاك كلب: لو كان عليّ أن أشتري لاشتريت ذلك (نوع من الفوكس) كان منزعجاً، ولأظهرته بشكل غير مبالٍ، وسني. وكانت هناك زهور وحشائش موضوعة في القصص. ولقد رأيتني (بشهوة وقرف) أشتري مؤونة قبل أن أدخل إلى «U»، حيث سأسكن نهائياً، من غير أن أعود إلى باريس إلا للأعمال والمشتريات. ثم سلكت بعد ذلك شارع بوردوفير. كان فارغاً وكئيباً. ولقد سألني أحد السائقين أين «BHV»: شيء غريب، كان يبدو أنه لا يعرف إلا الاختصار، وأنه لا يعرف مطلقاً أين ولا حتى ما هو مبنى البلدية. وفي رواق طريق (ليبرو)، كنت خائباً: ليس بسبب صور B.D (إنها النوافذ، والستارات الزرقاء المتدرجة لوناً في بولارواد)، ولكن بسبب المناخ المتجمد للوجه: W، لم يكن هنا (ربما لا يزال في أمريكا)، و R كذلك (لقد نسيت: إنهما متخاصمان). D.S، جميلة ومهيمنة. قالت لي: «هذا جميل. أليس كذلك؟ – نعم، إنه جميل جداً» (ولقد أضفت في نفسي قائلاً: ولكن هذا قصير، ولا يوجد ما يكفي). إن كل هذا فقير. وبما أني آخذ بالكبر، فقد كنت أملك الجرأة أكثر فأكثر، لأفعل ما يروق لي. وبعد جولة ثانية وسريعة في القاعة (لا يحمل إليَّ النظر طويلاً شيئاً إضافياً)، انسللت، واستغرقت في نزهة قليلة الفائدة. فكنت أذهب من حافلة إلى أخرى، ومن سينما إلى سينما. كنت متجمداً، ولقد خشيت أن أكون قد أصبت بنزلة صدرية (فكرت في هذا عدة مرات). ولكي أنتهي، تدفأت في «فلور»، حيث أكلت فيه بيضاً، وشربت كأساً من نبيذ بوردو. وعلى الرغم من أن هذا اليوم كان يوماً سيئاً: جمهور تافه ومتكبر. ولا يوجد أي وجه يمكن للمرء أن يهتم به، أو أن يبدع خيالات حوله، أو أن ينسج روايات على الأقل. ولقد دفع بي فشل الأمسية

المحزن أن أحاول أخيراً، تطبيق إصلاح على حياة، كان قائماً في رأسي منذ زمن طويل. وتمثل هذه الكتابة الأولى الأثر.

(إعادة قراءة: تمنحني هذه القطعة لذة أكيدة بما فيه الكفاية، لأنها تعيد إحياء إحساسات هذه الأمسية. ولكن ثمة شيء يثير الفضول إذ نعيد قراءتها. ذلك لأني أعيش أفضل ما فيها، وهذا ما لم يكن مكتوباً، ويمثل فجوات في المكتوب. مثال ذلك، اللون الرمادي لشارع رافيولي، والذي لاحظته عندما كنت أنتظر الحافلة. أما الآن، فمن غير المفيد أن أقوم بوصفه، وإلا فإني سأضيعه أيضاً لصالح إحساس معدوم، وهكذا دواليك، وكأن البعث يحدث دائماً على طرف الشيء المقول: إنه مكان الشبح، والظل).

عبثاً أعدت قراءة هذين المقطعين. غير أني لم أجد شيئاً فيهما يقول إنهما صالحان للنشر. ولكن لم أجد أيضاً شيئاً فيهما يقول إنهما غير صالحين. وهكذا أجدني أمام قضية تتجاوزني: إنها قضية «قابلية النشر». وهي ليست قضية تقوم على: «هل هذا جيد، هل هذا سيء؟» (صيغة يعطيها كل كاتب إلى سؤاله)، ولكنها تقوم على: «هل هذا قابل للنشر أو غير قابل؟» وهذا السؤال ليس هو سؤال الناشر فقط. فالشك منزاح، وإنه لينزلق من نوعية النص إلى صورته. وإني لأطرح سؤال النص من وجهة نظر الآخر. والآخر هنا، ليس هو الجمهور، ولا هو جمهور ما (فهذا السؤال هو سؤال الناشر). وأما الآخر، فينظر إليه من خلال علاقة ثنائية وشبيهة بالشخصية، وهو ذلك الذي يقرأني. وباختصار، فإني أتصور أن صفحات مذكراتي موضوعة تحت نظر «ذلك الذي أنظر إليه»، أو تحت صمت «ذلك الذي أتكلم إليه». -أليس هذا هو وضع كل نص؟- لا. فالنص مجهول، أو هو إنتاج، على الأقل، لاسم حربي، هو اسم المؤلف. وأما المذكرات، فليست كذلك على الإطلاق (حتى وإن كان الضمير «أنا» يمثل اسماً

مستعاراً): إن المذكرات «خطاب» (ضرب من الكلام يقوم تبعاً لنشرة خاصة)، وليس نصاً. والسؤال الذي أطرحه على نفسي: «هل يجب عليَّ أن أكتب المذكرات؟»، هو سؤال مزود مباشرة في رأسي بإجابة فظة: «لا يهمنا ذلك»، أو بشكل من أشكال التحليل النفسي: «هذه مشكلتكم».

لا تجيب المذكرات على أي رسالة. ويجب على المرء أن لا يضحك من هذه الكلمة. فالمؤلفات الأدبية، من دانتي إلى مالارميه، ومن بروست إلى سارتر، كان لها نوع من الغاية، الاجتماعية، واللاهوتية، والأسطورية، والجمالية، والأخلاقية، إلى آخره. فالكتاب، بوصفه «هندسة ومتعمداً، ملزم بإعادة إنتاج نظام للعالم. وإنه ليتطلب دائماً، كما يبدو لي، فلسفة واحدية. أما المذكرات، فلا تستطيع أن تصل إلى الكتاب (إلى العمل). إنها ليست سوى مصنف جامع، وذلك لكي نستعمل تمييز مالارميه (إن حياة جيد، تمثل عملاً. وليس مذكراته). فالمصنف الجامع عبارة عن مجموعة من الأوراق التي لا تقبل التبديل فقط (وهذا ليس شيئاً أيضاً)، ولكنها تقبل الحذف إلى ما لا نهاية. فأنا إذ أقرأ مذكراتي، أستطيع أن أشطب ملاحظاتي الواحدة تلو الأخرى، إلى أن أصل إلى التدمير الكامل للمصنف الجامع، بحجة أن «هذا لا يعجبني»: هذا ما يفعله غرشو وشيكو ماركس إذ يقرءان ويمزقان بالتتابع كل نهاية عقد يستوجب أن يجمع بينهما. -ولكن ألا يمكن للمذكرات أن تكون تحديداً وممارسة شكلاً يعبر جوهرياً عن غير الجوهري في العالم، أو عن العالم بوصفه غير جوهري؟- ولذا يجب أن يكون العالم هو موضوع المذكرات، وليس أنا. وإلا يمكن ذلك، فإن ما هو معبر عنه، سيكون ضرباً من عبادة الذات، وسينهض دريئة بين العالم والكتابة. ولقد حاولت، فأصبحت صلباً تجاه العالم الذي ليس كذلك. فكيف يمكن كتابة مذكرات من غير

عبادة الذات؟ هذا هو السؤال الذي يمنعني من كتابة المذكرات (لأني طفحت مللاً من عبادة الذات).

إن المذكرات جوهرياً، ليست ضرورية أيضاً. فأنا لا أستطيع أن أستثمر في المذكرات كما أفعل ذلك في عمل وحيد وتذكاري تمليه علي رغبة مجنونة. ذلك لأن كتابة المذكرات باطراد، ويومياً وكأنها وظيفة عضوية، لأمر يتطلب من غير ريب لذة، ورفاهية، وليس انفعالاً. إنها ميل للكتابة صغير ومفرط، بيد أن ضرورته تضيع في المسار الذي يذهب من الملاحظة المُنْتَجة إلى الملاحظة المقروءة: «لم أجد ما كتبته إلى الآن ثميناً على نحو مخصوص ولا أنه يستحق أن يوضع مباشرة في النفايات» (كافكا). وكما يقال إن المنحرف يخضع إلى «نعم، ولكن»، فإني أعلم أن نصي عبث، ولكني في الوقت نفسه (وبالحركة نفسها) لا أستطيع أن أقتلعني من الاعتقاد بأنه موجود.

الجوهري في الأمر، وهذا غير أكيد، هو أن المذكرات غير أصيلة. ولا أريد بهذا أن أقول إن الذي يقال فيها غير صادق. كما لا أريد أن أقول إن شكلها لا يمكن إلا أن يكون مستعاراً من شكل سابق وثابت (إنه بالتحديد شكل المذكرات الحميمية)، وإننا لا نستطيع أن نهدمه. فأنا إذ أكتب مذكراتي، فإني محكوم، بسبب هذا الوضع، أن أتصنع. بل إن عليَّ أن أتصنع بشكل مضاعف: لأن كل انفعال هو نسخة من الانفعال نفسه الذي قرأناه في مكان ما. وإنه ليحمل مزاجاً في اللغة التي تم ضبط شرعتها من مقتطف الأمزجة. ولأنه كذلك، فهو يمثل نسخة لنسخة. والنص، وإن كان «أصلياً»، فإنه يمثل نسخة بشكل مسبق. وإنه ليكون كذلك إذا كان مُسْتَهلكاً: «يجب على الكاتب أن يتأسس في النص روحاً تاريخية من سيئاته، ومن التتينات التي يدلّعها، أو من الجذل» (مالارميه). فأي تناقض! إني إذ أختار الشكل الكتابي الأكثر «مباشرة»، والأكثر «عفوية»، أجدني الأكثر بذاءة من

بين المؤرخين. (ولم لا؟ ألا توجد لحظات «تاريخية»، يجب على المرء أن يكون فيها مؤرخاً؟ فأنا إذ أمارس بإفراط شكلاً بالياً من أشكال الكتابة، فهل هذا يعني أني لا أقول إني أحب الأب، وإني أحبه بشكل مؤلم في اللحظة التي يذبل فيها؟ إني أحبه، ولقد يعني هذا إذن أني أحاكيه - ولكن تحديداً: ليس من غير عقد).

إن كل هذا يقول الشيء نفسه تقريباً: إن أبشع العذاب ليكون عندما أحاول أن أكتب المذكرات. إنها تمثل عدم الثبات في حكمي. عدم الثبات؟ إنه بالأحرى منحناه الهابط القاسي. ولقد لاحظ كافكا أن غياب قيمة الكتابة في المذكرات ليعرف دائماً على آخرة. فكيف نصنع مما كتب ساخناً (ويعظم نفسه) طعاماً جيداً؟ إن هذا الضياع هو الذي يصنع الانزعاج في المذكرات. ونستشهد بمالارميه أيضاً (وإن كان لم يكتب مذكراته): «أو ثمة هذر آخر أصبح شيئاً لمجرد عرضه، ويصبح مقنعاً، وحالماً، عندما نتعهده بتمهل»: وكما هو الأمر في حكاية الجنية، فإن الزهور التي تخرج من فمي تتحول إلى ضفادع بتأثير الحكم والسلطة الشريرة. «فأنا عندما أقول شيئاً، فإن هذا الشيء يفقد أهميته مباشرة ونهائياً. وإني عندما أكتبها، فإن الكتابة تضيعه أيضاً، ولكنها تكسب في بعض المرات أهمية أخرى» (كافكا). ولذا، فإن المشكلة الخاصة بالمذكرات، لتكمن في أن هذه الأهمية ذات الدرجة الثانية، والتي تطلقها الكتابة، ليست أهمية أكيدة: إذ ليس أكيداً أن المذكرات تستعيد الكلام وتعطيه مقاومة المعدن الجديد. إن الكتابة بكل تأكيد تمثل هذا النشاط الغريب (والتي لم يستطع التحليل النفسي إلى الآن أن يهيمن عليها، لأنه يفهمها فهماً سيئاً) الذي يوقف نزق المتخيل، والذي يشكل الكلام نهره القادر والساخر. ولكن إذا أردنا التحديد: إن المذكرات مهما كانت «مكتوبة جيداً»، هل تعد كتابة؟ إنها تجاهد، فتنتفخ، ثم تتجعد: ألست أساوي ضخامة النص؟ لا، لا، لا

تقتربوا أبداً. ولقد ينشأ عن هذا الأثر المكتئب: المذكرات مقبولة عندما أكتبها، ومخيبة عندما أقرأها.

إن هذا الخلل كله في العمق، وإنه ليدل بوضوح على عطل في الموضوع. وهذا العطل هو عطل في الوجود. فما تطرحه المذكرات، ليس هو السؤال المأساوي، ولا سؤال المجنون: «من أكون؟»، ولكنه السؤال الهزلي، سؤال المنذهل: «هل أكون؟» الهزلي، هذا هو كاتب المذكرات.

وبقول آخر، فإني لا أخرج مما أنا فيه. وإذا لم أخرج، وإذا لم أستطع أن أقرر «قيمة» المذكرات، فذلك لأن وضعها الأدبي ينزلق من بين أصابعي: من جهة، إني أحسه، من خلال سهولته وقدمه، كما لو أنه لا يمثل شيئاً آخر سوى حافة النص، وشكله غير المكون، وغير المتطور، وغير الناضج. ولكنه يعد، من جهة أخرى، بضعة حقيقية لهذا النص، وذلك لأنه يشتمل على العذاب الجوهري. وإني لأعتقد أن هذا العذاب، إنما يكون بسبب ما يلي: إن الأدب من غير أدلة. ويجب أن نفهم من هذا أنه لا يستطيع أن يبرهن، ليس فقط على ما يقول، ولكنه لا يستطيع أن يبرهن أنه يستحق أن يقال. وإن هذا الوضع القاسي (اللعب، واليأس كما يقول كافكا) ليبلغ حدته في المذكرات تحديداً. ولكن ينقلب كل شيء في هذه النقطة. ذلك لأن النص يستل، من عدم قدرته على البرهنة، والتي تقصيه عن سماء المنطق الصافية، ليونة تعد كما لو أنها جوهره، وما يمتلكه من غير أن يشاركه شيء فيه. وإن كافكا -الذي تعد مذكراته الوحيدة التي يمكن أن تقرأ من غير نزق- ليقول بشكل رائع هذه المسلمة المضاعفة للأدب، والدقة، والخور: «... إني لأفحص الأماني التي أصوغها من أجل الحياة. ولقد بدت الأمنية الأكثر أهمية أو الأكثر اجتذاباً، هي الرغبة في اكتساب طريقة لرؤية الحياة (وما كان مرتبطاً بهذا هو القدرة على إقناع

الآخرين كتابة) تحتفظ فيها الحياة بحركة سقوطها الثقيلة وبحركة صعودها، وتكون معترفاً بها في الوقت نفسه من أجل لا شيء، ومن أجل حلم، ومن أجل حالة تردد ليست قليلة العظمة». نعم، هذه هي المذكرات المثالية: إنها في الوقت نفسه إيقاع (سقوط، وصعود، وليونة) وخديعة (إني لا أستطيع أن أبلغ صورتي). وفي النتيجة، فإن الكتابة هي التي تقول حقيقة الخدعة وتضمن هذه الحقيقة عن طريق العمليات الأكثر شكلانية، أي عن طريق الإيقاع. وإذا كان ذلك، فيجب أن نستخلص أني أستطيع أن أنقذ المذكرات بشرط الاشتغال عليها إلى حد الموت، وإلى أقصى حد ممكن من التعب، وكأنها نص مستحيل تقريباً: إنه عمل من الممكن في نهايته للمذكرات أن تكتب من غير أن تشبه المذكرات بتاتاً.

فهرس

مركز الانماء الحضاري C.E.C
CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION
للدراسة والترجمة والنشر

حلب - سورية ص.ب 6333 * B.P: 6333 – AIEP SYRIE

هاتف: 75 88 446 -21 * فاكس: 50 50 332 -11 00963

ع - 2114 / 12 / 1998

هسهسة اللغة / تأليف رولان بارت؛ ترجمة منذر عياشي. -
حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1999. - 512 ص؛ 22 سم. -
(الأعمال الكاملة؛ 5)

808-ب ا ر هـ 2- العنوان 3- بارت
4- عياشي 5- السلسلة

مكتبة الأسد الوطنية

إن الكتابة، عند رولان بارت، صيرورة. ولذا، فإن مكتوبها لا يقف بنفسه ارتحالاً، وتغيُّراً، ومآلاً. وإنا لنراه، بعد أن نذوق عُسَيْلته، ينتظرنا غداً، ويتجاوزنا إلى ما لم يأت ويظل أبعد من انتظارنا. وبقول آخر، إنها وعد يعيش في هواجسنا المحمومة. وهذا ما يجعلها هناك، مع إحساسنا بوجودها هنا. ولقد تثير فينا، بعد هذا وذلك، تطلُّعنا إليها وترقُّبنا لظهورها، مع امتلاكنا لمكتوبها، وأما تفسيرنا لهذا الأمر، فلأنها من حيث هي كتابة، لا تقوم في الكتاب وتعد شيئاً آخر غير الكتاب. فنحن إذا كنا، في أي لحظة نشاء، نستطيع أن نشتري الكتاب وأن نقتنيه، فنضعه في مكتبتنا الخاصة أو العامة، ونوسّده فوق الرفوف، أو نقلبه بأيدينا، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نشتري الكتابة أو نقتنيها. إذ شتان شتان بين الكتابة والكتاب. ومن هنا نفهم لماذا خرجت هذه الكتابة عن قيم السوق والاستهلاك، واستعصت على النفعية التبادلية وعقل البدائل البلاغية.

مركز الإنماء الحضاري CEC
CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION